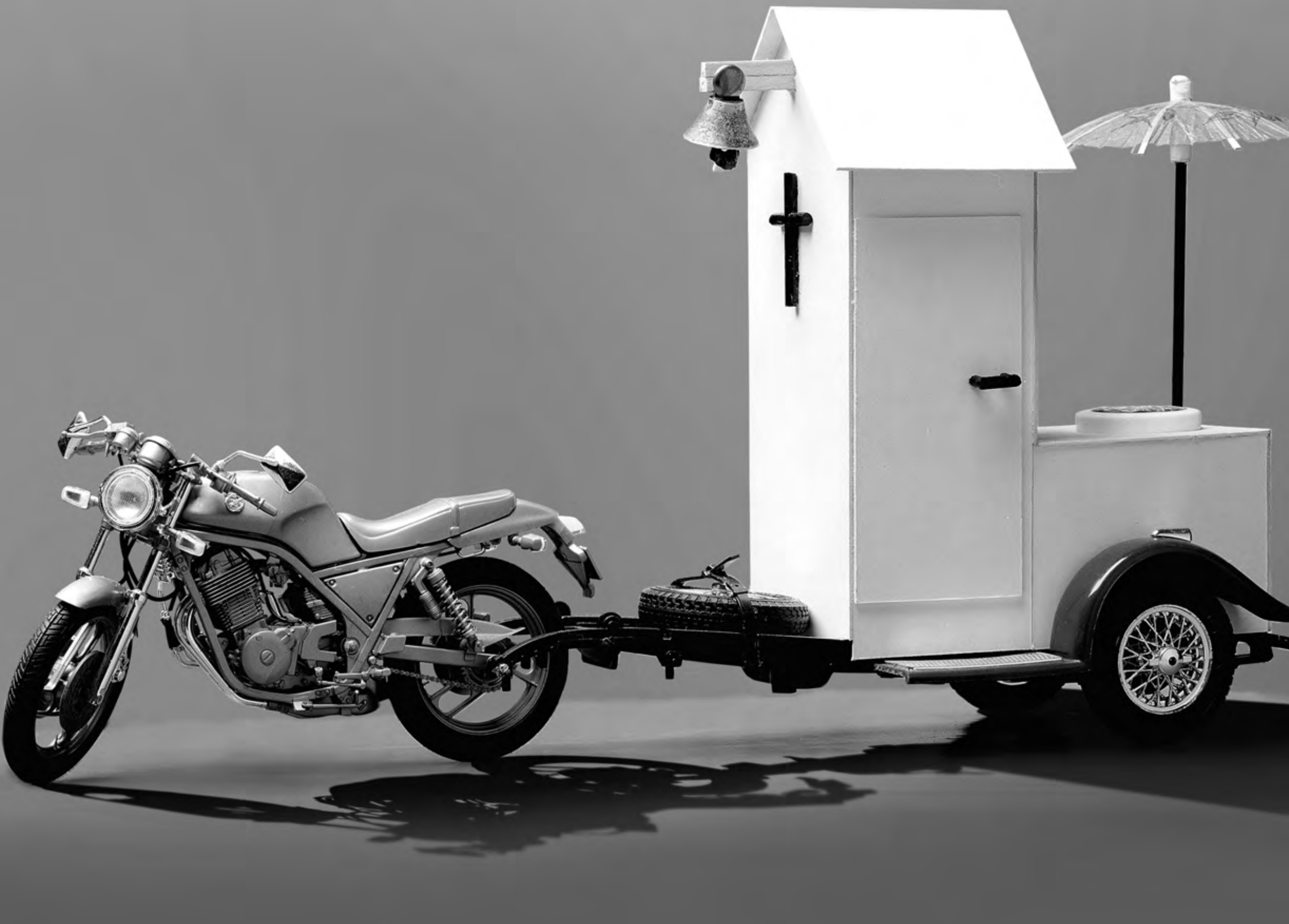
Cezary Wąs

Antynomie współczesnej architektury sakralnej



MUZEUM ARCHITEKTURY WE WROCŁAWIU

Architekturę sakralną XX wieku cechowała niespotykana wcześniej różnorodność formuł artystycznych. Przyczyną takiego stanu rzeczy było pojawienie się na przełomie XIX i XX wieku nowych idei teologicznych i koncepcji artystycznych, które pozostawały w sprzeczności z bardziej tradycyjnymi ujęciami. Jednym z ważnych zjawisk ideowych, które naruszyły dotychczasowe podstawy budownictwa kościołów, było wystąpienie wśród teologów tezy o pozytywnym sensie zjawiska desakralizacji. Pogląd taki zrodził postulat odrzucenia rozróżniania sfer bytu na część sakralną i świecką, a w architekturze doprowadził do zaistnienia dwóch wykluczających się obyczajów: zachowywania niezwykłości charakteru jednych kościołów i odbierania wszelkiej nadzwyczajności innym. Podobnych sprzecznych koncepcji, które rozbijały właściwą poprzednim epokom jednolitość obiektów sakralnych, było więcej. Dotyczyły one między innymi stosunku do piękna i symbolu, przemian w liturgii oraz możliwości zastosowania architektonicznego modernizmu do tworzenia miejsc kultu. Część architektów podtrzymywała kanoniczne wartości dawnej architektury sakralnej, podczas gdy coraz większa grupa innych twórców próbowała stosować radykalnie nowe formy. Wraz z biegiem lat logika i konsekwencja w obu grupach twórców zaczęła słabnąć, a sprzeczność między „tradycjonalistami" i „modernistami" straciła swoją wyrazistość. Opisywana historia przemian w architekturze sakralnej przebiega zatem od wyostrzania sprzeczności między wartościami modernistycznymi i tradycyjnymi, przez stan czasowej dominacji modernizmu, okres postmodernistycznej kontrrewolucji, aż do aktualnej aprobaty dla wartości irracjonalnych, która przejawia się między innymi w subtelnie artykułowanym kulcie transcendencji.



Cezary Wąs

kustosz w Muzeum Architektury we Wrocławiu, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się historią architektury i sztuki współczesnej. Autor licznych prac o współczesnej architekturze sakralnej.

Antynomie współczesnej architektury sakralnej

Cezary Wąs

Antynomie współczesnej architektury sakralnej

MUZEUM ARCHITEKTURY WE WROCŁAWIU • WROCŁAW 2008

Recenzje wydawnicze
prof. Waldemar Baraniewski, prof. Ernest Niemczyk

Opracowanie redakcyjne
Marcin Grabski, Olga Rutkowska

Tłumaczenie streszczenia
Grażyna Jurlewicz

Projekt okładki i opracowanie graficzne
Wojciech Głogowski

Zdjęcie na okładce
Per Myrehed, Sztokholm

Muzeum Architektury we Wrocławiu
ul. Bernardyńska 5
50–156 Wrocław
tel. 071 344 82 79
fax 071 344 65 77
www.ma.wroc.pl
muzeum@ma.wroc.pl

Książka powstała we współpracy
z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego
ul. Szewska 36
50–139 Wrocław
tel. 071 375 25 10
www.ihsz.hist.uni.wroc.pl
sekret@uni.wroc.pl

ISBN 978-83-89262-45-5

Spis treści

Wstęp

Badania humanistyczne dotykające zagadnień wiary czy obyczajów religijnych niemal naturalnie natrafiają na sferę zjawisk trudno zrozumiałych i mało wytłumaczalnych. Do zjawisk nieobdarzonych możliwością łatwego zrozumienia należy między innymi reakcja człowieka, który przebywając w obcym mieście, zwłaszcza wtedy, gdy jest poza własnym krajem, prawie bezwiednie trafia do jednego z miejskich kościołów – często w historycznym centrum – i tam ogarnięty zostaje uspokojeniem i utratą poczucia obcości. Nie chodzi tu wyłącznie o zachowanie człowieka wierzącego, postępującego tak świadomie, ale o bardziej laicką wersję podobnego zachowania, jaka charakteryzuje turystów z upodobaniem zwiedzających stare kościoły. Również im wędrówka po kościelnym budynku przynosi wrażenia, których nie potrafiliby nazwać, ale nie zaprzeczyliby zapewne, że przeżyli uczucie zadowolenia. Zbliżony wpływ na emocje mają kościoły nowoczesne, chociaż w ich wypadku wzmaga się uczucie zaciekawienia pomysłowością twórców odwiedzanej budowli. Wierny, przechodzień, turysta czy podróżny wchodzą do kościoła, żeby zbadać, „co jeszcze mógł wymyślić współczesny architekt". Rozglądają się, z pożądliwością wypatrując ekstrawagancji i oczekując negatywnych emocji towarzyszących rozwiązaniom, których nie rozumieją i nie akceptują. Gdyby zebrać wiele kolejnych wrażeń z wizyt w nowych kościołach, wówczas powtarzającym się elementem byłoby stojące na ich początku oczekiwanie na nieoczekiwane, czy – ujmując rzecz nieco inaczej – chęć przeżycia zaskoczenia. U badacza takiej architektury rodzi się w tym momencie pytanie: Skąd bierze się przewidywanie przeżycia zaskoczenia? Pierwsza nasuwająca się odpowiedź związana jest z nieskończoną różnorodnością proponowanych formuł budowli kościelnych. Skoro każdy kościół jest inny od wcześniej poznanego, to głównym uczuciem będzie właśnie oczekiwanie następnej niespodzianki. Wobec tego uczucia można zgłosić kilka dalszych pytań.

Pierwsza grupa pytań ma ogólniejszy charakter i dotyczy ideowych przyczyn różnorodności, w tym doktrynalnych źródeł poszczególnych ujęć. Architektura religijna podlega wpływowi powszechnych w danym społeczeństwie i w danej epoce sposobów odnoszenia się do wartości religijnych, ale także zakorzenia swoje formy w określonych koncepcjach teologicznych oraz ujęciach zawartych w oficjalnych dokumentach poszczególnych wyznań. Jeśli chodzi o wielkie światowe religie, to w XX wieku najbardziej złożone zjawiska dotyczące budownictwa sakralnego wystąpiły w obrębie wyznania katolickiego, chociaż wiele ważnych koncepcji i oficjalnych wypowiedzi można odnotować także wśród protestanckich

wyznawców chrześcijaństwa. Podkreślana przez niektórych badaczy konwergencja wyznań chrześcijańskich Zachodu pozwala jednak w stosunku do problemu architektury sakralnej łącznie traktować oba te odłamy. Podstawowym przecież problemem tej książki ma być zagadnienie logicznych niekonsekwencji, które rozbijały właściwą poprzednim epokom jednolitość architektury służącej gromadzeniu wyznawców chrześcijaństwa. Poszukując zatem mentalnych powodów różnorodności kształtów i sprzecznych koncepcji budownictwa kościołów, wstępnie można wskazać na kilka ich najważniejszych źródeł. Pierwszym było wystąpienie wśród teologów poglądu o pozytywnym sensie zjawisk desakralizacji. Z wyjątkiem okresu wczesnego chrześcijaństwa świętość powiązana ze światem materii traktowana była pozytywnie, a po obdarzeniu artystycznymi wartościami – kierowana w stronę źródła wszelkiego bytu. Wystąpienie poglądu, że działalność Jezusa uświęciła cały świat i przyniosła jednocześnie kres wszystkim dotychczasowym formom świętości, zrodziło postulat odrzucenia rozróżniania sfer bytu na sakralne i świeckie. Postulat ten dotyczył również budowli kościelnych, które zgodnie z tą koncepcją przestano budować w sposób pozwalający odróżniać je od budowli o innym przeznaczeniu. Koncepcja desakralizacji sprzeczna była z długotrwałą tradycją wyodrębniania w świecie widzialnym wartości dających się kojarzyć z bytem świętym i tworzenia miejsc kultu o wyróżniającym charakterze. Doprowadziło to do zaistnienia w XX wieku dwóch wykluczających się tradycji: zachowywania niezwykłości charakteru jednych kościołów i odbierania wszelkiej nadzwyczajności innym. Praktyka odejmowania kościołom cudowności wiązała się też z dwiema sprzecznymi koncepcjami roli sztuki i piękna w architekturze. Wśród modernistycznych architektów i teoretyków rozwinęła się bowiem w XX wieku myśl pomniejszająca znaczenie czynników artystycznych w stosunku do roli, jaką mają do odegrania w architekturze nowe materiały budowlane, konstrukcje i poprawnie rozwiązane problemy dopasowania budowli do charakteru jej użytkowania. W ten sposób dużą grupę kościołów zaczęto wznosić jako budowle niemal wyłącznie inżynieryjne, podczas gdy dla innej grupy wartością naczelną była chęć uzyskania satysfakcjonującego wyglądu. Piękno – charakterystyczne dla tradycyjnie kształtowanych kościołów – zaczęło być z czasem brane pod uwagę także w budowlach modernistycznych, zachowało w nich jednak charakter wtórny wobec czynników materiałowych czy konstruktorskich. Najczęściej wynikało z urody perfekcyjnie opracowanych elementów ze stali i szkła oraz wykładzin z cennych gatunków kamienia. Piękna – jako trudno uchwytnej właściwości o metafizycznym pochodzeniu i szczególnej roli w zbliżaniu do Boga – broniło w XX wieku jedynie niewielkie grono architektów i teoretyków. Gdy zatem przywołane zostaną w niniejszej pracy dzieła, które zostały zbudowane, żeby ich piękno miało wyraźnie religijny charakter, to będą nimi mało znane i staroświecko urokliwe prace Paula Bellota czy kościoły ekstrawaganckiego w poglądach również w rodzimym, brytyjskim otoczeniu Johna Niniana Compera. Piękno traktowane jako pochodzące od Boga i do niego powracające przypomina o tradycyjnej koncepcji symbolu, w myśl której był on widzialnym objawem bytu niewidzialnego. Dwoistość charakteru piękna i symbolu dawała tak silną podstawę sztuce sakralnej, że wydawało się niemal niemożliwe, żeby piękno i symbol kiedykolwiek mogły zostać przy jej tworzeniu zignorowane. W XX wieku symboliczne wartości dzieł sztuki sakralnej przestały jednak objawiać własności świata Boga i wysunięto wobec nich żądanie, by – tak jak cała pozostała sztuka – opowiadały o własnościach współczesnego świata ziemskiego. Symbol, zamiast być pomocny w obrazowaniu rzeczywistości Królestwa Niebieskiego, stał się ele-

mentem kultu stechnicyzowanej rzeczywistości królestwa człowieka. Budynki kościelne przestały przypominać *civitas Dei*, Niebiańską Jerozolimę, a upodobniły się do budowli fabrycznych, dworców kolejowych lub pawilonów światowych wystaw aktualnego dorobku techniki. Można w tym upatrywać przejawienia się kolejnego aspektu nowego podejścia do architektury sakralnej, głęboko sprzecznego z tradycją, która w sposób niemal niezakłócony rozwijała się od wczesnego średniowiecza aż do XX wieku. Główne scharakteryzowane do tej pory sprzeczności ideowe, czyli sprzeczność między pozytywnym a negatywnym stosunkiem do *sacrum*, sprzeczność między dążeniem do stworzenia budowli symbolicznie prezentującej wieczny świat Boga a dążeniem do wznoszenia budowli opowiadających o współczesnym świecie człowieka oraz sprzeczność między traktowaniem piękna jako środka zbliżenia do Boga a zobojętnieniem na piękno jako cel architektury, były w dużej mierze owocem dyskusji, których nie prowadzili teologowie, ale przede wszystkim świeccy uczeni, publicyści i artyści. Na teorię architektury sakralnej znaczny wpływ zyskały tym samym wypowiedzi ludzi świeckich, ujawniając związek między współczesnymi nastawieniami mentalnymi a tak specyficznym obszarem aktywności, jakim jest właśnie budownictwo kościołów. Oczywiste jest jednak, że także prowadzone przez teologów dyskusje na tematy ściśle religijne nie pozostały bez wpływu na formy kościołów. Szczególną rolę odegrały w tym zakresie rozważania nad liturgią.

Problemem odnowienia liturgii i jej oczyszczenia z nadmiernej komplikacji zajmowano się początkowo w kilku francuskich, belgijskich i niemieckich klasztorach benedyktyńskich. Odnowienie w tych kręgach chorału gregoriańskiego i ogólnie zwrócenie uwagi na rolę muzyki jako czynnika zwiększającego zaangażowanie uczestników liturgii zyskały aprobatę papieża Piusa X. Dalsze eksperymenty, które odbywały się w jeszcze mniejszych środowiskach, z czasem rozwinęły się w szersze zjawisko, określane jako ruch reformy liturgicznej. Postulaty wysuwane przez przedstawicieli reformatorów kierowały się głównie ku przybliżeniu ołtarza do wiernych, co uzyskiwano przez skracanie prezbiteriów, przesuwanie ołtarza w pobliże skrzyżowania naw lub budowę kościołów centralnych, pozwalających otaczać ołtarz ławkami z kilku stron. Nowe materiały umożliwiały ponadto budowę kościołów jednoprzestrzennych, pozbawionych naw bocznych. Miało to na celu wzmożenie poczucia wspólnoty wśród wiernych i uczynienie ich bardziej aktywnymi uczestnikami sprawowanych obrządków. Przedstawiane w latach dwudziestych XX wieku propozycje teologów ruchu reformy zostały kilkadziesiąt lat później przyjęte w dokumentach Soboru Watykańskiego II jako oficjalna doktryna Kościoła katolickiego. Sobór ten obradował pod wielką presją potrzeby uwspółcześnienia Kościoła katolickiego, co przyczyniło się do przeprowadzenia wielu radykalnych zmian, których sens zaczęto jednak z czasem podważać. Ponadto zwolennicy zmian w liturgii propagowali pewne rozwiązania daleko wykraczające poza postanowienia przyjęte w dokumentach ostatniego soboru. Rozwijana w duchu soborowym myśl reformatorska doprowadziła do pojawienia się poglądów, wśród których u schyłku XX wieku zaczęto upatrywać wielu poważnych błędów teologicznych. Te z nich, które miały wpływ na konkretne formy kościołów i zastosowane w nich rozwiązania przestrzenne, przedstawiono w niniejszej książce na podstawie ustaleń dokonanych przez Ottona Rudolfa Hoffmanna, Klausa Gambera i – przede wszystkim – Stevena Schloedera[1]. Jest przy tym interesujące, że podobnie jak ruch reformy liturgicznej rozwinął się poza głównym nurtem teologii katolickiej, tak krytyka jego dokonań rozwinęła się w opozycji do powszechnie przyjmowanych przekonań.

[1] Hoffmann 1976; Gamber 1970; Gamber 1971; Gamber 1987; Schloeder 1998.

Następna grupa pytań, która pomogłaby rozwiązać zagadnienie różnorodności współczesnych kościołów, dotyczy artystycznych źródeł poszczególnych formuł kształtowania brył i wnętrz. Za pomocą pytań z tej grupy warto byłoby dociec, czy wśród tej różnorodności nie ujawniają się jakieś podobieństwa, które pozwoliłyby pogrupować budowle czy ukazać logikę przemian prowadzącą do pojawienia się określonych formuł. Byłyby to zatem pytania o typologię i stylistykę. Już wstępne badanie pozwala dostrzec, że kościoły XX wieku można pogrupować w dwa duże, kontrastujące ze sobą zbiory: kościoły tradycjonalistyczne (dzieła późnego historyzmu) oraz kościoły należące do awangardowego modernizmu. Tak przynajmniej podpowiadałaby dotychczasowa historiografia, która chętnie klasyfikowała dzieła w kontrastujące style. Model ten, sięgający jeszcze filozofii Hegla, podtrzymany w XX wieku przez Nicolausa Pevsnera czy Siegfrieda Giediona, nie wyczerpał się może aż tak bardzo, jak sugerowali to pozytywistyczni krytycy historyzmu (inspirowani przez Karla Raimunda Poppera) czy też jego irracjonalistyczni wrogowie (inspirowani filozofiami Martina Heideggera i Hansa-Georga Gadamera). Choć zatem w tej książce podtrzymano wiarę w odmienność formuł późnego historyzmu i awangardowego modernizmu, to jednak uwzględniono także metodologiczne sugestie nowszej historiografii. Przede wszystkim jednak podjęto próbę dokładniejszego zdefiniowania przejawów tradycjonalizmu i modernizmu w architekturze sakralnej, aby dopiero w dalszej kolejności rozwinąć analizy pomijanych dotąd dzieł, zajmujących pośrednią pozycję między tradycjonalizmem a awangardowym modernizmem. Za dzieło szczególnie reprezentatywne dla grupy kościołów, w których przejawiły się dążenia odrębne od tradycjonalistycznych czy modernistycznych, wybrano kościół Dominikusa Böhma w Leverkusen. Szersza jego prezentacja związana jest też z faktem wyjątkowego nagromadzenia w nim sprzecznych cech. Kościół Böhma w swojej warstwie formalnej oparty został na wzorcach czerpanych w równym stopniu z późnego historyzmu, co z ekspresjonizmu i Neues Bauen. W warstwie ideowej sięgnął zaś po wpływy trzech sprzecznych ze sobą koncepcji religijnych. Sugestie hermeneutyki historyczno-artystycznej, żeby większą wagę przywiązywać do analiz poszczególnych dzieł niż do powiązań z okolicznościami ich powstania, wykorzystane zostały do przedstawienia dokładniejszych analiz kilku wybranych kościołów. Są nimi budynki kościelne: Perreta w Le Raincy, Mosera w Bazylei, Metzgera w Lucernie, Füegga w Meggen i kaplice: Mies van der Rohego na terenie kampusu IIT w Chicago oraz Le Corbusiera w Ronchamp. W specjalny sposób potraktowano katedrę w Évry, która również może być uznana za dzieło pełne sprzeczności. Tradycyjne zbadanie okoliczności jej powstania posłużyło w tym wypadku próbie wykazania, że ta katolicka budowla w większym stopniu realizuje koncepcje lokalnych urbanistów i władz państwowych niż służy kultowi Boga.

Nie wszystkie analizy są próbami sprawdzenia wcześniej przyjętych założeń. W stosunku do kilku najnowszych dzieł konieczne było podjęcie badań tkwiących u podstaw ich metafizycznych założeń, co wprowadza badacza na – jak to określił Heidegger – „leśne drogi". Nie sposób było z góry przewidzieć, do czego doprowadzi takie badanie ani czy używana przez piszącego metaforyka spełnia wymagania naukowego obiektywizmu. Gdyby więc pojawiło się pytanie o przyjętą metodologię badań, to należałoby przyznać, że w zależności od potrzeb stosowano różne metody. Analizy ideowych przyczyn sprzeczności inspirowane były ikonologią. Badania formalne posłużyły refleksji nad zagadnieniem zgodności określonych dzieł z szerszymi tendencjami stylowymi. Uwzględnienie krytyki historyzmu dało asumpt do zwrócenia uwagi na kościoły wyraźnie odrębne w po-

równaniu z głównymi nurtami stylowymi, a zachęty płynące z filozofii Derridy ośmieliły do badań właściwych raczej filozofom niż zwyczajnemu historykowi architektury. Były one usprawiedliwione zwłaszcza wobec ostatniego z przedstawionych w tej książce kościołów – dzieła trzech architektów wzniesionego w nowojorskiej dzielnicy Queens dla gminy koreańskich prezbiterian. Ta oryginalna budowla zdecydowanie nawiązuje bowiem do modnej w czasie jej budowy filozofii Gillesa Deleuze'a i zarazem zamyka dłuższy ciąg dzieł, w których wpływy świeckich filozofii są ważniejsze od zależności od idei religijnych czy koncepcji teologicznych.

Przyjęcie tezy, że źródłem różnorodności form przyjmowanych przez współczesne kościoły było jednoczesne funkcjonowanie dwóch konkurujących ze sobą i silnie opozycyjnych stylistyk, wymagało dokładniejszego wyjaśnienia. Dotychczasowe wielkie style ewoluowały, rozwijając uchwytny zestaw form. Dzieje tradycjonalizmu i modernizmu były inne. Na późny historyzm składały się różnorodne możliwości kształtowania form i dodatkowo wiele odmiennych postaw artystycznych i ideowych. Podobnie było z awangardowym modernizmem, z którym to zjawiskiem była połączona dodatkowa trudność, polegająca na tym, że oprócz głębokich przemian w toku jego rozwoju zmieniały się także jego teoretyczne i historiograficzne ujęcia. Taka sytuacja pozwala obecnie dostrzegać co najmniej kilka odmian modernizmu, niekiedy poważnie sprzecznych ze sobą. Całkowicie innym zjawiskiem jest pojawianie się wśród stylistyk późnego historyzmu wyraźnych wpływów modernizmu, a wśród stylistyk modernistycznych – form czy postaw przynależnych właściwie tradycjonalizmowi. W refleksji nad przejawami tradycjonalizmu w architekturze sakralnej zagadnienie ciągłości i poszanowania wybranych form przeszłości jest zaledwie początkiem poznania tej grupy możliwości artystycznego kształtowania. Przy bliższym poznaniu ujawniają się wartości przypisywane metafizycznym źródłom sztuki i przekonania o konieczności emocjonalnego zaangażowania twórcy w kwestie wiary czy narodu. Z zagadnieniem narodu wiążą się także artystyczne poszukiwania form, które mogłyby być przypisane tylko własnej grupie etnicznej. Gdy takie poszukiwania wśród form historycznych zawodzą, kierowane są wówczas w stronę wartości archaicznych lub ludowych. Stwarzało to całkowicie nowe możliwości formalne. Wyróżniającą tradycjonalistów postawą był ponadto trwale pozytywny stosunek do wartości piękna i sztuki. Kształtowanie, którego początkiem była wola stworzenia satysfakcjonującego estetycznie dzieła, odróżniało tę grupę artystów od ich modernistycznych kolegów, którzy nawet gdy nie odrzucali roli piękna w architekturze, to poszukiwali dla niego nowych form. W drugiej połowie XX wieku – po okresie dominacji formuł modernistycznych – nastąpił częściowy powrót do postaw tradycjonalistycznych. Z rozmysłem sięgano po formy dawno odrzucone i, podobnie jak w pierwszej połowie XX wieku, nawiązywano do gotyku, wartości archaicznych i ludowych. Powrócił szacunek dla twórczej inwencji, piękna i wartości symbolicznych. Nowością było natomiast stosowanie w architekturze sakralnej wątków kultury popularnej i odwoływanie się do gustów zwykłych ludzi. Podsumowaniem restauratorskich tendencji drugiej połowy XX wieku był zwrot w stronę monumentalizmu i kilka budowli katedralnych, w których programowo połączono artystyczne wyrafinowanie z powszechnie zrozumiałymi motywami symbolicznymi.

W badawczej refleksji nad przejawami modernizmu w architekturze sakralnej zwraca uwagę wysiłek włożony przez architektów, teoretyków i historyków w wykreowanie odrębności nowego stylu. Kilka pokoleń później z równie dużym

wysiłkiem próbuje się dziś udowodnić tezę o całym systemie zależności dzieł modernizmu od form wcześniejszych stylów. Niemal kanonicznie rozpoczynający ciąg modernistycznych dzieł sakralnych kościół Perreta w Le Raincy jest dziś postrzegany niemal jak neogotycki kościół halowy, który wyróżnia się jedynie zastosowaniem żelbetu. Podobnie zmieniło się nastawienie historyków do niegdyś równie wysławianego kościoła Mosera w Bazylei. Także o nim sformułowano pogląd, że nie jest dostatecznie modernistyczny i nastrojem wnętrza zbliża się do kościołów gotyckich. Skrajnie rzeczowy i pozbawiony cech budowli sakralnej kościół Metzgera w Lucernie otwiera długą listę zależności budowli modernistycznych od dzieł antyku czy klasycyzmu. Tropienie klasycyzmu w dziełach modernizmu dotknęło również najbardziej uproszczoną formę budowli sakralnej, jaką pozostaje zaprojektowana przez Mies van der Rohego kaplica na terenie kampusu IIT w Chicago. Klasycyzm tego dzieła nie był w stanie stłumić tkwiących w nim sprzeczności, które wynikały z jednoczesnego dążenia architekta do podkreślania materialności i jej negowania. Architekci rozpoznali tę niekonsekwencję i kilku z nich uczyniło ją motywem swoich dzieł. W kościele Mangiarottiego i Morassuttiego w Baranzate elegancja i delikatność ścian zestawiona została z wyeksponowaną betonową konstrukcją. W kaplicy uniwersyteckiej w Otaniemi Heikki i Kaija Sirénowie radykalnie prostą modernistyczną formę zestawili z leśnym otoczeniem, a metal i szkło ze słabo obrobionymi, drewnianymi belkami. Potężny wyłom w logice modernistycznej dokonał się za sprawą pątniczej kaplicy w Ronchamp, gdzie charakterystyczne dla modernizmu ortogonalne kształty zastąpione zostały przez bryłę określoną szeregiem linii krzywych. Komplikacja formy, jaka była tego rezultatem, doprowadziła do pojawienia się kształtu budzącego liczne skojarzenia ze sferą przedmiotowości, a w dalszej konsekwencji – do wystąpienia w budowlach modernistycznych wątków tradycyjnej symboliki, co było dla modernistów sytuacją trudną do zaakceptowania. Kaplica projektu Le Corbusiera dała początek licznym dziełom, które przynależą do stylistyki określanej mianem neoekspresjonizmu lub brutalizmu. W jej obrębie szczególnie wyraźnie uwidoczniły się zmagania architektury modernistycznej z niechcianym symbolizmem. Części brutalistycznych dzieł udało się ochronić przed narracyjnością. Tak stało się z kościołem w Lourdes, którego nieosłonięty betonowy szkielet ukryto pod ziemią tak, że ponad nim można było utworzyć wielką łąkę. W dziełach późnego neoekspresjonizmu, jak w kościele projektu Gottfrieda Böhma w Neviges, odbiorcy tak uparcie upatrywali wartości symbolicznych, że pogodzić się z tym musiał także architekt. Później również on sam objaśniał pracę w kategoriach symbolicznych. Rzeźbiarskość brył kościołów brutalistycznych samoistnie przywodziła na myśl skojarzenia z pewnymi motywami religijnej symboliki. Największym paradoksem była jednak restauracja tradycyjnej symboliki w obrębie kościołów neomodernistycznych – szklanych pudłach wzniesionych z zastosowaniem najnowszych technologii. Przykładami takiej sytuacji są opisane na końcu książki kościoły w Monachium (zespołu Allmann, Sattler, Wappner) i Paryżu (projektu Francka Hammoutène'a).

Skupienie uwagi na aspekcie sprzeczności ideowych założeń i artystycznych właściwości dzieł współczesnej architektury sakralnej jest zabiegiem sztucznym, chociaż właściwym badaniom naukowym. Uniemożliwia on charakteryzowanie wielu intencji specyficznych dla konkretnych autorów i nie pozwala wyczerpująco opisać licznych wartościowych dzieł. Z drugiej strony – ukazanie losów sprzeczności w historii modernistycznej architektury jest szczególnie ważne w stosunku do całego modernizmu, który można także postrzegać jako próbę

zbudowania kultury pozbawionej sprzeczności[2]. Takie ujęcie problemu sprzeciwia się też starszej historiografii, której ukrytym celem było pokazanie logiki przemian, a zatem także braku poważniejszych sprzeczności. Wczesne prace dotyczące zagadnienia modernistycznej architektury sakralnej w najmniejszym stopniu skrywały aprobatę dla jej zasad i dzieł. Tak było zwłaszcza z pracami Hugona Schnella, Georga Everarda Kidder-Smitha czy też pary amerykańskich autorów – Alberta Christ-Janera i Mary Mix Foley[3]. W duchu szacunku dla modernizmu napisana została także wybitna praca Fabrizio Brentiniego, poświęcona katolickiemu budownictwu kościołów w dwudziestowiecznej Szwajcarii[4]. Książkowe wydanie jego doktorskiej dysertacji pochodzi z 1994 roku i w swoim zrozumieniu dla racjonalistycznej architektury wydaje się niemal niedotknięte krytyką modernizmu i falą doktryn postmodernistycznych. Próby rewizji obrazu architektury XX wieku są natomiast widoczne w pracach Ákosa Moravánszkiego, Wolfganga Pehnta czy Kennetha Framptona[5]. Pehnt wsławił się zwłaszcza dziełem poświęconym ekspresjonizmowi w architekturze, które udowodniło wielkość architektury nieawangardowego modernizmu i otworzyło drogę dla badań nad innymi nieawangardowymi stylistykami architektury XX wieku. Inny sposób zmiany obrazu architektury tego wieku proponuje twórczość Framptona. W swojej podręcznikowej pracy o architekturze modernistycznej Frampton skupił się wprawdzie na dobrze znanych przykładach awangardowej architektury, ale dowiódł jej heterogenicznych źródeł i niejednoznaczności w przynależności do jednego tylko rodzaju modernizmu. Liczne inne prace Framptona pogłębiały tylko obraz różnorodnych możliwości tkwiących w tym stylu[6]. Zawartość książek kolejnych autorów uporządkowana jest właśnie według zasady wielorakości stylistyk, a podjęte w nich starania zmierzają do ukazania wybitnych kościołów omawianego okresu, nawet bez grupowania dzieł wokół zbliżonych cech formalnych. Do tak zorganizowanych publikacji można zaliczyć opracowania Michaela Crosbiego, Wolfganga Jeana Stocka, Markusa Nitschke czy Phyllis Richardson[7]. Zachętę do gruntowniejszej zmiany wyobrażeń o hierarchii dzieł budownictwa kościelnego XX wieku można znaleźć w publicystycznych artykułach Duncana Stroika, a zwłaszcza w książce Franka-Bertolda Raitha o architekturze niemieckiej u schyłku Republiki Weimarskiej[8]. Mimo licznych monografii poszczególnych twórców, w tym wielkich wydawnictw poświęconych – na przykład – Dominikusowi Böhmowi czy Rafaelowi Moneo, wykreowanie nowego obrazu dokonań w budownictwie sakralnym wymagało samodzielnego stworzenia odpowiedniej grupy pojęć[9]. Jak już wspomniano, początkiem było poszukiwanie głównych sprzeczności między ważnymi stylistykami i próba ich zdefiniowania. Następnym zabiegiem badawczym było ustalenie sposobu odnoszenia się poszczególnych architektów i dzieł do kategorii piękna, sztuki, sakralności, symbolu i transcendencji. Takie podejście umożliwiło opisanie dodatkowych sprzeczności, polegających chociażby na tym, że w dziełach neomodernizmu – oprócz spodziewanych form – można także odnaleźć formuły narracyjne czy symboliczne sięgające tradycji premodernistycznych lub właściwe podejściu postmodernistycznemu. Opisywana historia przemian architektury przebiega więc od wyostrzania sprzeczności (inspirowanego heglizmem) do ich aprobaty (inspirowanej irracjonalistycznymi filozofiami Nietzschego, Diltheya czy Heideggera).

Powstanie tej książki umożliwiły fundusze na badania przyznane przez Komitet Badań Naukowych oraz Fundację Współpracy Polsko-Niemieckiej. Pewnych możliwości dostarczył także udział w wystawie poświęconej najnowszej architekturze sakralnej Austrii, Niemiec i Polski, która sfinansowana została przez

[2] Kołakowski 1991.

[3] Schnell 1972; Schnell 1973; Kidder-Smith 1964; Christ-Janer 1962.

[4] Brentini 1994.

[5] Moravánszky 1998; Pehnt 1998; Frampton 1994.

[6] Frampton 1995; Frampton 2000; Frampton 2000a; Frampton 2001; Frampton 2002; Frampton 2002a; Frampton 2003.

[7] Crosbie 2000; Stock 2004; Nitschke 2005; Richardson 2004.

[8] Stroik 1997; Raith 1997.

[9] Voigt 2005; „El Croquis” 2004 [numer specjalny poświęcony Rafaelowi Moneo].

Unię Europejską w ramach programu „Europa 2000". Decydującym czynnikiem była jednak wieloletnia praca w Muzeum Architektury we Wrocławiu, w którym pod kierownictwem profesora Olgierda Czernera (niegdyś) i doktora Jerzego Ilkosza (obecnie) znalazłem doskonałe warunki do prowadzenia badań naukowych. Wdzięczny też jestem moim młodszym kolegom – studentom Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego – którzy dali się namówić na napisanie pracy licencjackiej lub magisterskiej poświęconej wybitnym twórcom architektury sakralnej XX wieku. Niezliczone godziny dyskusji pomogły mi ustalić własny punkt widzenia wobec wielu ważkich problemów. Podobną rolę odegrały rozmowy o twórczości Rudolfa Schwarza, które odbyliśmy z Maciejem Głowackim podczas przygotowywania przez niego pracy doktorskiej o tym architekcie. Dziękuję za wielką pomoc także Asi i Tomkowi Chmielewskim. I Gabrieli – za wszystko.

Rozdział 1.

Antynomie ideowe

Zagadnienie sakralności budynku kościelnego

Filozoficznym problemem, który wykroczył poza granice akademickiej dyskusji, rozgorączkował jej uczestników i odsunął ich na skrajne pozycje, a zarazem uzyskał duży wpływ na teorię i praktykę budownictwa kościołów, było zagadnienie pozycji świętości we współczesnym świecie[10]. Świętość ujęta w pojęciu *sacrum* oznacza przeciwstawienie temu, co świeckie – *profanum*, jak jednak zauważył Roger Caillois: „Jeżeli ktoś postara się dokładniej ująć naturę tego przeciwstawienia, napotka olbrzymie przeszkody. Podobny do labiryntu zestaw faktów nie będzie pasował do tak elementarnej formuły"[11]. Niezwykle intensywna w latach sześćdziesiątych XX wieku dyskusja wokół problematyki *sacrum*, chociaż zainspirowana terminem wprowadzonym przez świeckich badaczy – religioznawców, streszczała napięcia występujące w chrześcijaństwie od jego początków. Termin *sacrum* właściwy był bowiem przede wszystkim religijności archaicznej, związanej z siłami natury, i określał boską moc ujawniającą się w przedmiotach, miejscach i zdarzeniach. W takim rozumieniu był dopełnieniem *sanctum* – świętości w chrześcijaństwie pojmowanej jako wartość osobowa. Świętość przedmiotowa objawiająca się w określonych miejscach była pierwotnie odczuwana z całą bezpośredniością, budziła strach, a jej potęga niemal sama wydzielała ją z rzeczywistości. Ludzkie zabiegi stwarzania miejsc kultu miały wtórny charakter wobec miejsc emanujących realną mocą. Patriarsze Jakubowi Bóg objawił się gdzieś między Beer-Szebą a Charanem i uznał on: „«Prawdziwie Pan jest na tym miejscu, a ja tego nie wiedziałem». I zdjęty trwogą rzekł: «O, jakże miejsce to przejmuje grozą! Prawdziwie jest to dom Boga i brama do nieba!»" (Rdz 28,16). W konsekwencji namaścił następnie kamień, który można uznać za pierwowzór ołtarza i świątyni. Niektóre chrześcijańskie miejsca kultowe przejmowały siły przedchrześcijańskich epifanii związanych z określonym obszarem. Mogło to sprawiać wrażenie trwałego związania sakralnej siły z miejscem. Mimo znaczenia takiego związku już w Starym Testamencie ujawnia się, że boska moc jest niezależna od miejsca swojego objawienia. Wspaniałość Jahwe mogła opuścić świątynię i zdarzało się, że – jak zapisano w Księdze Ezechiela – „chwała Pańska odeszła od progu świątyni" (Ez 10,18) i „odeszła chwała Pańska z granic miasta" (Ez 11,23).

W długim procesie historycznym wykształcił się w judaizmie kult jednego tylko miejsca świętego – Świątyni Jerozolimskiej, wobec którego pojawiły się z czasem głosy krytyczne. W księgach proroków Ezechiela, Jeremiasza i Izajasza

[10] Rombold 1969, s. 71; Pieper 1961, s. 481.

[11] Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* (za: Rombold 1969, s. 72).

zawarte zostały zapowiedzi jego zmierzchu, zburzenia świątyni i spirytualizacji jej idei. Choć sam Chrystus wykazywał wielką cześć dla świątyni, to jego działalność była następnym etapem zmiany sposobu jej pojmowania. Z tego powodu wypędzenie przekupniów odczytywane jest jako zapowiedź oczyszczenia idei świątyni z nadmiernego rytualizmu. Wypowiedź Chrystusa w rozmowie z Samarytanką, że „Bóg jest duchem; trzeba więc, by czciciele Jego oddawali Mu cześć w Duchu i prawdzie" (J 4,24), to kolejna zapowiedź zmiany. W końcu Chrystus wypowiedział słowa o zburzeniu świątyni: „Ja zburzę ten przybytek uczyniony ludzką ręką i w ciągu trzech dni zbuduję inny, nie ręką ludzką uczyniony" (Mk 14,58), które to słowa ewangelista Jan objaśnił przez odniesienie ich do ciała Chrystusa[12]. Nową i jedyną świątynią Boga staje się przemienione, mistyczne ciało zmartwychwstałego Chrystusa. Tworzą je wyznawcy Chrystusa (1 Kor 12,27). To eklezja – zgromadzenie wybranych – jest mieszkaniem Boga. Najpierw Szczepan przed Sanhedrynem wyjaśnił, że „Najwyższy jednak nie mieszka w dziełach rąk ludzkich" (Dz 7,48), a następnie podobnie wypowiedział się Paweł przed Ateńczykami na areopagu: „Bóg [...] nie mieszka w świątyniach ręką zbudowanych" (Dz 17,24). Korynckich chrześcijan zaś upominał: „Czyż nie wiecie, że jesteście świątynią Boga i że Duch Boży mieszka w was? [...] Świątynia Boga jest święta, a wy nią jesteście" (1 Kor 3,16–17). Równie dobitnie wyraził to św. Piotr: „wy również, niby żywe kamienie, jesteście budowani jako duchowa świątynia" (1 P 2,5)[13].

W teologii apokaliptycznej pojawił się jeszcze drugi nurt spirytualizacji idei świątyni. W Liście do Hebrajczyków (9,24) przedstawiona została świątynia niebieska, do której wstąpił Jezus, a Apokalipsa św. Jana (21,22) wyjaśnia, że tą świątynią jest Bóg. Konkludując: świątynią jest Bóg, następnie zaś jest nią mistyczne ciało Chrystusa tworzone przez zbierających się wyznawców. Liturgia przemienia ich i łączy z Bogiem. Zburzenie świątyni jerozolimskiej, zapowiedziane rozdarciem zasłony w chwili śmierci Chrystusa, oraz rozproszenie chrześcijan ułatwiło wykrystalizowanie się idei świątyni duchowej. Miejsca gromadzenia się wyznawców Chrystusa pozbawione zostały jakiejkolwiek sakralności. Były nimi prywatne domy, katakumby... Koncepcja świątyni duchowej zyskała dominujące znaczenie[14].

Dla pierwszych gmin judeochrześcijańskich miejscem świętym pozostawała wprawdzie ciągle jeszcze świątynia jerozolimska, a traktowanie jej jako miejsca przebywania Boga nie zapewniało tej budowli wyjątkowej pozycji w stosunku do świątyń egipskich, greckich czy rzymskich. Jednak zburzenie świątyni Salomona i inne okoliczności historyczne umocniły w chrześcijaństwie niespotykaną dotąd w świecie religii ideę świątyni duchowej, którą tworzy wspólnota wyznania. Obrzędowość uświęcająca tę wspólnotę oparta była na odtworzeniu i przypomnieniu ostatniego posiłku, jaki wspólnie ze swoimi uczniami spożył Chrystus (Mk 14,25; Łk 22,12). Ta skromna uczta była w rzeczywistości pełnym odpowiednikiem późniejszej ofiary Chrystusa, jego śmierci i zmartwychwstania. Duchowa głębia tego wydarzenia była najważniejszym powodem nieprzywiązywania większego znaczenia do zewnętrznych warunków, w jakich dokonywano rytualnego przypominania o nim. Przestrzenne okoliczności, w jakich zdarzenie to pierwotnie nastąpiło, swój najlepszy odpowiednik znalazły początkowo w przestronnych salach górnych pięter palestyńskich domów mieszkalnych, które zwyczajowo służyły jako pomieszczenia przeznaczone na uczty paschalne. W domach, w których odbywały się spotkania liturgiczne, na co dzień toczyło się zwykłe życie ich mieszkańców. Można się domyślać, że dopiero z czasem wyrosła z tego forma tzw. Domów Kościoła – budowli na stałe przekazanych lub już z założenia wznoszonych na potrze-

[12] Taką egzegezę wypowiedzi Chrystusa podał św. Jan Ewangelista: „On zaś mówił o świątyni swego ciała. Gdy zmartwychwstał, przypomnieli sobie uczniowie Jego, że to powiedział, i uwierzyli Pismu i słowu, które wyrzekł Jezus" (J 2,21–22). Por. Grzybek 1982, s. 243–251.

[13] Ratzinger 1975, s. 30–48; Schnell 1972, s. 5–8.

[14] Adam 1984, s. 9–18; Popiel 1984, s. 225–229; Świerzawski 1982, s. 269–276.

by zebrań gminy religijnej. Rozprzestrzenianie się i rozwój chrześcijaństwa w naturalny sposób zmuszały do budowania czy adaptowania coraz większych sal. Tak zatem już pod koniec II wieku pojawiły się budowle specjalnie przeznaczone dla sprawowania kultu. Jednak do końca III wieku nie miały one wielu cech charakterystycznych i brak jest nawet dowodu na to, żeby istniał w tym czasie ołtarz. Gdy więc w okresie tzw. małego pokoju, czyli między 206 a 303 rokiem, na terenie całego imperium wznoszone były – jak zanotował Euzebiusz w swojej *Historii Kościoła* – „przestronne i obszerne kościoły po wszystkich miastach", to należy to rozumieć, że wznoszone były budowle *quasi*-mieszkalne, niewyróżniające się architektonicznie, choć dużych rozmiarów. Potwierdzają to słowa Porfiriusza, który w latach siedemdziesiątych III wieku napisał, że chrześcijanie „budują wielkie domy, w których gromadzą się na modlitwę". Utrzymujące się nadal przekonanie chrześcijan, że ofiara eucharystyczna może być sprawowana w dowolnej przestrzeni, wpłynęło na fakt, że w kształtującej się tradycji architektury sakralnej wykorzystywano różne obiekty wykazujące cechę przestronności. Adaptowano nawet termy czy tawerny. Na początku IV wieku głównym wzorem stały się jednak bazyliki, powszechnie wówczas stosowane budowle wielkoprzestrzenne przeznaczone do celów publicznych. Rozpoczęty w IV wieku proces dostosowywania typu bazyliki na potrzeby liturgii wiązał się z sakralizacją tych budowli, która jednak do VI wieku nie zyskała dominującego charakteru[15].

Trwająca trzysta lat tradycja obywania się chrześcijan bez świątyni powodowała, że proces osiągania przez bazylikę wymiaru chrześcijańskiej świątyni był nader skomplikowany. W dużej części odbył się on poza Rzymem, w którym najsilniej obstawano przy negacji potrzeby istnienia w chrześcijaństwie ekwiwalentów pogańskiej religijności. Chociaż więc wybudowana między 313 a 319 rokiem przez Konstantyna bazylika na Lateranie uchodzi za „matkę wszystkich kościołów", to należy zwrócić uwagę, że cesarz nie wybudował chrześcijanom budowli przypominającej pogańskie świątynie Rzymu, lecz obiekt niemający żadnych atrybutów sakralnych. Jedyne, co nadawało bazylikom charakter religijny, to fakt, że niektóre z nich używane były jako sale audiencjonalne cesarzy, których władza i osoba miały również cechy sakralności. Eucharystia nadal sprawowana była w kościołach domowych a wzniesiona bazylika służyła być może większym uroczystościom i zebraniom gminy, niekoniecznie liturgicznym. Jednak to właśnie w grupie tych obiektów dokonała się w IV wieku przemiana, w której wyniku bazylika stała się budowlą sakralną i odpowiednikiem antycznej czy jerozolimskiej świątyni[16].

Jedną z pierwszych budowli chrześcijańskich, która restaurowała przedchrześcijańską sakralność, był wzniesiony około 315 roku, a opisany przez Euzebiusza, kościół w Tyrze. Budowlę otoczono murem, separując ją jako obszar święty, w samej zaś budowli dokonano podobnego zabiegu, oddzielając kratą ołtarz od wiernych. Zwraca ponadto uwagę użycie w niej ołtarza zamiast zwyczajowego stołu i wiele innych podobieństw do świątyni jerozolimskiej, łącznie z przypuszczalnym poświęceniem budowli na wzór rytuałów odnowienia (*enkainii*) świątyni Salomona[17]. Do procesu powstawania chrześcijańskiej świątyni bardzo dużo wniosła Bazylika Narodzenia w Betlejem oraz Bazylika Grobu Świętego w Jeruzalem. Obie budowle opierały swoją sakralność na uznaniu, że miejsca ważnych wydarzeń związanych z życiem Jezusa mają wartość świętości. Nie bez znaczenia jest też to, że Bazylika Grobu wzniesiona została z wielkim dekoracyjnym rozmachem i uroczyście inaugurowana. Lokalizowanie świętości, jej temporalizacja i uprzedmiotowienie to wręcz neopogańska rewolucja w świecie pojęć chrześcijańskich.

[15] Szymski 1990, s. 31–69; Schnell 1972, s. 8–14.

[16] Analiza procesu kształtowania się wczesnochrześcijańskiej budowli sakralnej opiera się w dużej części na ustaleniach zawartych w: Iwaszkiewicz-Wronikowska 1998, s. 11–45. Por. także Adam 1984, s. 19–26.

[17] Adam 1984, s. 24.

Kolejnym etapem tego zjawiska było przeznaczanie budowli kościelnych już nie samemu Bogu, lecz apostołom i męczennikom. Święci zastępują pogańskich bogów. Pierwszą tego rodzaju budowlą jest bazylika watykańska połączona z martyrium św. Piotra. Choć nigdzie w czasie jej wznoszenia nie nazwano jej świątynią, to rzeczywiście miała jej atrybuty. Nastąpiło tutaj dalsze powiązanie świętości ze światem materii, gdyż obie bazyliki palestyńskie czciły miejsca wydarzeń, odnosiły się do pamięci faktu, z kolei martyrium św. Piotra było miejscem kultu szczątków. Późniejszy rozwój budowli kościelnych związany był właśnie z rozkwitem wiary w szczególną moc relikwii. W drugiej połowie IV wieku pojawiło się zjawisko uświęcania budowli przez złożenie w nich relikwii męczenników. Sanktuaria ku czci świętych umożliwiły też zastosowanie rytu dedykacji, a więc przeznaczenia świątyni danej osobie. W formującym się obyczaju poświęcenia kościoła pewną część znaczenia utracił tym samym rytuał *enkainii*, wzorowany na uroczystości odnowienia świątyni jerozolimskiej, który zastąpiony został przez ceremoniał typowy dla pogańskich świątyń Rzymu[18]. Proces powstawania świątyni chrześcijańskiej można uznać za zakończony w okresie pontyfikatu Sykstusa III (432–440), gdy obyczaje dedykowania kościołów ludziom, nie zaś Bogu, stały się zwyczajem nie tylko na Wschodzie, ale dotarły także do samego Rzymu. Już powszechnie kościół bywa w tym czasie określany jako *fanum*, *templum* czy *aedes*, a więc terminami typowymi dla pogańskiej religijności.

Eucharystia, będąca dotąd wspólnotą stołu, zaczęła się przekształcać w ceremonialne współuczestnictwo w czynnościach kapłana. Zmiana sposobu sprawowania liturgii miała ważny wpływ na ewolucję przestrzeni kościoła. Stół zastąpiono ołtarzem, co zdecydowanie sakralizowało wnętrze, a ołtarz z miejsca w centrum przesunięto ku apsydzie. Trzeba jednak zauważyć, że wszystkie te zabiegi sakralizujące zachowały dużą dozę oryginalności w stosunku do wcześniejszych judaistycznych i pogańskich tradycji. Odrzucona została idea świątyni jako miejsca przebywania bóstwa, co wyraziło się między innymi w rezygnacji z wzorca świątyni greckiej i rzymskiej. Co najmniej skromny i nieciekawy wygląd zewnętrzny kościoła bazylikowego do VII wieku świadczył ciągle o duchowym, wewnętrznym charakterze zebrania, którego przebieg dopiero przybierał coraz bardziej unormowany i rozbudowany charakter. Liturgia eucharystii z prywatnej stawała się uroczystością społeczną, rodzajem audiencji u Boga. Mimo to kościół nadal jeszcze bardziej przypominał salę zebrań niż oprawę religijnej uroczystości.

W VI wieku kościół był już nowym typem budynku, lecz jego ewolucja trwała nadal. Z czasem zwiększyła się liczba elementów wyróżniających go w jego zewnętrznym wyglądzie i liczba podziałów wnętrza. Tak jak wcześniej wspólnotowe przeżycia religijne, później zaś uroczyste ceremonie, tak teraz przestrzeń stała się jednym z narzędzi duchowej przemiany. Między VII a XI wiekiem ukształtował się ekspresyjny charakter bryły, wzrosło w niej także znaczenie wież, fasady i rozbudowanego wejścia. Każdy z tych elementów nabrał również osobnego dekoracyjnego i symbolicznego znaczenia. Kształt budynku kościelnego nie miał jednak w tym czasie charakteru stałego i skodyfikowanego.

Sytuacja zmieniła się w okresie od IX do XI wieku, kiedy chrześcijaństwo rozprzestrzeniło się i utrwaliło w całej Europie. Bazylika rzymska – dostosowana do potrzeb chrześcijańskich obrzędów – całkowicie oderwała się od swoich pierwotnych funkcji i kulturowych korzeni[19]. Teraz jako bazylikowy, kościół stał się głównym symbolem religii i obecności Boga w świecie. W tej nowej odsłonie budowla kościelna z coraz większym rozmysłem zaczęła być kształtowana na zewnątrz jako forma dekoracyjna. Frontowa elewacja poddawana była ozdob-

[18] Między innymi wypisywanie greckiego i łacińskiego alfabetu podczas poświęcenia kościoła sięga ceremonii augurów – por. Rombold 1969, s. 84.

[19] Adam 1984, s. 29–40.

nemu opracowaniu, a samo wejście nabierało znaczenia granicy między *sacrum* i *profanum*. Przejęte z bazylik syryjskich wieże, odległe przypomnienie świątyń egipskich, zaczęły stanowić główny element bryły. Powiększenie apsydy i transept ukształtowały plan kościoła jako formę krzyża łacińskiego i dodatkowo sakralizowały budynek. Równie istotne zmiany dokonały się wewnątrz kościoła. W IX wieku ołtarz przeniesiony został do apsydy, celebrans zaś stanął plecami do wiernych. Między X a XI wiekiem na ołtarzu pojawiło się tabernakulum z Najświętszym Sakramentem. Masy budowli zaczęły „ciążyć" ku wnętrzu, przysadzistemu i ciemnemu, którego nastrój był adekwatny do liturgii, nabierającej charakteru misterium umożliwiającego przeżycie tajemnicy Chrystusowej paschy: jego życia, męczeńskiej śmierci i chwalebnego zmartwychwstania[20].

Pomijając budowle kościelne renesansu i klasycyzmu, w których wpływy uzyskały czynniki laickie, można przyjąć, że poczynając od IV wieku mamy do czynienia z występującym w wielu odmianach procesem sakralizacji materialnej świątyni. Tendencja taka oznaczała powrót do uznania świętości przedmiotowej i niemal całkowity zanik świadomości różnicy między *sacrum* i *sanctum*. Kościoły, które przecież przyjęły taką nazwę od zbierającej się w nich gminy religijnej, traktowane były jako budowle święte aż do początków XX wieku, kiedy to ruch odnowy liturgicznej zaczął podkreślać chrystocentryczny i eklezjologiczny charakter chrześcijaństwa. Reinterpretacji kościoła jako zgromadzenia liturgicznego dopełnił Sobór Watykański II. Towarzyszył temu gwałtowny spór o kształt budynku kościelnego[21].

Od początku XX wieku – wraz z historycznym i teologicznym precyzowaniem pojęcia *sacrum* – coraz częściej pojawiały się poglądy, że już w czasach proroków, ale zwłaszcza wraz z działalnością Chrystusa, dopełnił się proces wykorzenienia *sacrum*, desakralizacji świata. Jak napisał Heinrich Kahlefeld: „Obszar *sacrum*, określony przez miejsca, czasy, okoliczności, pomieszczenia i ludzi uznanych za świętych skończył się, na jego miejsce wszedł obszar Chrystusa"[22]. Podobnie ujął to Yves Congar: „Dawny przywilej świątyni – być miejscem, w którym można znaleźć obecność i szczęście Boże, punkt wyjściowy wszelkiej świętości – Chrystus przeniósł na swoją osobę"[23]. „Chrześcijanie nie uznają już żadnych miejsc sakralnych" – podsumowywał swoje wywody Günter Rombold[24]. W badaniach nad Nowym Testamentem podkreślano sytuacje, w których Chrystus odcinał się od ustalonych obyczajów kultowych, i zaznaczano główną odrębność jego przesłania (między innymi niesakralny charakter mszy). Uznawano, że na przekór zjawiskom, które wystąpiły po okresie wczesnochrześcijańskim, desakralizacja jest zjawiskiem pozytywnym i powinna być świadomie kontynuowana[25]. Prawdopodobnie pierwszym teologiem, który pozytywnie oceniał odchodzenie od sakralności, był Dietrich Bonhoeffer. Później za takim stanowiskiem opowiedzieli się: po stronie ewangelickiej Harvey Gallagher Cox, a po katolickiej – Marie-Dominique Chenu, Yves Congar, Karl Rahner i Johann Baptist Metz. W opinii wymienionych teologów przyjście Chrystusa na świat uświęciło go, ale nie naruszyło jego autonomii i świeckiego charakteru. Podobnie jak w osobie Chrystusa obie natury – boska i ludzka – pozostały niezmieszane, tak świat został wywyższony w swoim charakterze i jednocześnie pozostał odrębną stroną jednej rzeczywistości. Podejście takie miało olbrzymi wpływ na sugestie wysuwane wobec sposobów kształtowania budynków kościelnych, głoszono bowiem brak konieczności formalnego wyodrębniania kościołów wśród innych budowli. Powoływano się przy tym na wczesnochrześcijański model *domus ecclesiae*, który spełniając służebną rolę

[20] Szymski 1990, s. 87–105.

[21] Rombold 1969, s. 71–78; Nyga 1990, s. 5–29.

[22] Heinrich Kahlefeld, *Neutestamentliche Beobachtungen zu der Frage „Profan oder sakral"* (za: Bogler 1967, s. 40); Kahle 1990, s. 218.

[23] Yves Congar, *Der Laie. Entwurf einer Teologie des Laientums*, Peter & Paul Bücherei, Stuttgart 1964 (za: Rombold 1969, s. 79).

[24] Rombold 1969, s. 80.

[25] Składnikami procesów desakralizacyjnych były między innymi demagizacja i demitologizacja. O tej ostatniej wyrazisty pogląd sformułował Joseph Ratzinger: „Odkrycie Ameryki na początku czasów nowożytnych prowadziło poniekąd do odmitologizowania ziemi i oceanu. Ziemia będzie odkryta jako świat człowieka. [...] W XXVI pieśni *Piekła* opisuje Dante swoje spotkanie z Odyseuszem, który opowiada mu swoje końcowe losy – niewspomniane w ogóle w *Odysei* Homera. Podróżnik, powróciwszy do domu, nie wytrzymał w nim zbyt długo i ponownie wyruszył w dalece bardziej śmiałą podróż. Przepłynął cieśninę Gibraltarską – przekroczył zatem granice nałożone na człowieka i respektowane nawet przez Heraklesa – i udał się na ocean stanowiący kolejną granicę świata. Na końcu swojej podróży Odyseusz rozbił się o górę Czyśćca – także nie przekroczył granic nałożonych na człowieka. Prawdziwy Ulisses – Kolumb, który przepłynął ocean pół wieku po Dantem, nie rozbił się o górę Czyśćca, lecz odkrył Amerykę. Kolumb odmitologizował ziemię, a Kopernik rozpoczął demitologizację nieba. Do tego demitologizowania świata dochodzi w ciągu mijającego wieku w coraz większym stopniu. Świat postrzegany jest jako rozwijający się. Jeśli świat objawia się nam wszędzie jako tylko świat, to wówczas sprzeczność pomiędzy tym, co sakralne, i tym, co świeckie, zostaje pozbawiona oparcia. To nie zmieni naszej wiary, że ten stworzony przez Boga doczesny świat został przyjęty w Chrystusie. Przekonuje nas uznanie doczesności świata i jego pełnoletności, której nie można cofnąć. Jesteśmy też przekonani, że nie można tego, co chrześcijańskie, postawić na równi z archaicznym stopniem religijności człowieka. A to tym bardziej, że proces sekularyzacji ma przesłanki biblijne". Joseph Ratzinger, *Der Christ und die Welt von heute*, [w:] Johann Baptist Metz (red.), *Weltverständnis im Glauben*, Matthias Grünewald Verlag, Mainz 1965, s. 153–154 (za: Rombold 1969, s. 88).

[26] Kahle 1990, s. 204–205.

wobec religijnych zebrań gminy, był jednocześnie domem mieszkalnym[26]. Olbrzymie znaczenie uzyskała w tym kontekście opublikowana u schyłku lat sześćdziesiątych XX wieku książka brytyjskiego historyka Johna Gordona Daviesa na temat świeckiego użytkowania wnętrz kościelnych do XVIII wieku[27]. Autor przypomniał, że nawet angielski parlament przez długi czas obradował w kościele. Wcześniej w kościołach składano dziesięciny, zaprzysiężano dokumenty, w nawach odbywały się targi, a w czasach głodu przechowywano tam zboże. W opinii Rombolda miał być to dowód na przenikanie się obszarów świeckości i sakralności nawet w czasach dominacji kultu *sacrum*, jednocześnie zaś wskazówka dla współczesności.

Twierdzenia teologów i religioznawców uzupełniane były diagnozą współczesności, z której wynikało, że *sacrum* jest nie tylko sprzeczne z głównymi treściami chrześcijaństwa, ale także z charakterem współczesności. Rozwój nauki i techniki, usamodzielnianie polityki czy sztuki (a zatem osłabienie integracyjnej roli religii) uznawane były za przejaw wkroczenia ludzkości w wiek dojrzały. W poglądzie takim, gdy głoszony był przez Kanta, Nietzschego czy Feuerbacha, nie byłoby może wiele dziwnego, jednak tym razem wypowiadany był on z aprobatą przez chrześcijańskich teologów. Jednocześnie w tym cywilizacyjnym i kulturowym kontekście sakralność poddano dodatkowej krytyce. *Sacrum* jako właściwe dla tradycjonalistycznych koncepcji świata i takiego też porządku społecznego postrzegał między innymi Karl Lederberger w swojej pracy *Kunst und Religion in der Verwandlung* (Köln 1961). Podobnie Walter Warnach uznawał, że od czasów Oświecenia rzeczywistość społeczna na tyle przesiąknięta jest racjonalizmem, że nie ma w niej miejsca na Boga i sztukę sakralną[28]. O „schyłku świętości w społeczeństwie industrialnym" pisał także włoski autor Sabino Samele Acquaviva i polemizujący z nim ojciec Irenäus K. Underberg[29]. W świetle ich poglądów „racjonalny i techniczny świat, znający tylko to, co osiągalne, obliczalne i przewidywalne, niesie ze sobą niebezpieczeństwo osłabienia zdolności spotkania z Nieosiągalnym"[30]. Sprzeciw wobec pozycji *sacrum* i kult zdesakralizowanej współczesności był więc niekiedy uzupełniany ostrzeżeniami przed ateizmem.

Mimo osiągnięcia przez teologów desakralizacji wpływowej pozycji w międzynarodowej dyskusji na ten temat, niemal jednocześnie pojawiły się głosy łagodzące najbardziej skrajne tezy, a także całkowicie im zaprzeczające. Między innymi Jean Daniélou wypowiadał tezę, że „w świecie zagrożonym przez ateizm trzeba bronić istoty sakralności wszędzie tam, gdzie ona istnieje"[31]. Możliwość istnienia sakralności niepopadającej w jej archaiczne, przedchrześcijańskie postaci rozważana była także w pisarstwie Jochena Poensgena[32]. Inni, jak Johannes Fellerer i Albert Burkart, przyjmowali nawet możliwość dotknięcia materii osobową świętością Boga i głosili, że pomieszczenie, w którym odbywa się święte misterium, uświęcone zostaje rozgrywającymi się w nim wydarzeniami[33]. W myśl ich wypowiedzi, przez zetknięcie ze świętością obecności Chrystusa we wspólnocie oraz eucharystii można określić budowlę kościoła jako sakralną[34]. Pojawiło się jednak pytanie o to, czy sakralność może też dotyczyć kwestii artystycznych. Pewne oparcie takiej możliwości dawała rozprawa Rudolfa Otto, opublikowana w 1918 roku i zwracająca uwagę na znaczenie czynników uczuciowych jako pomocnych w zgłębianiu tajemnicy Boga. Odpowiednie nastawienie psychiczne – element niezbędny w przeżyciu religijnym – mogło być stymulowane przez nastrój wnętrza kościelnego. Tę drogę wybrało wielu architektów XX wieku, co scharakteryzował Christoph Martin Werner w twierdzeniu, że część nowoczesnej architek-

[27] Davies 1968. Por. także Förderer 1968, s. 21–23.

[28] Walter Warnach, *Sakrale Kunst?* (za: Bogler 1967, s. 90–95).

[29] Acquaviva 1964; Underberg 1967, s. 113–125.

[30] Kahle 1990, s. 217–218.

[31] Jean Daniélou, *L'Oraison problème politique*, Fayard, Paris 1965, s. 98 (za: Rombold 1969, s. 71).

[32] Poensgen 1970, s. 281–287.

[33] Fellerer 1969, s. 8–9; Burkart 1969, s. 125–127.

[34] Kahle 1990, s. 220.

[35] Werner 1968, s. 64–80; Werner 1971, s. 243.

tury kościelnej jedynie unowocześnia atmosferę średniowiecznych pomieszczeń sakralnych[35]. Werner zwrócił uwagę, że od XIX wieku w społeczeństwach Europy ukształtowała się świadomość historyczna i estetyczny stosunek do rzeczywistości. W konsekwencji ważne rozwiązania artystyczne opierają się na estetycznie opracowanej refleksji nad wcześniejszymi dokonaniami. W XX wieku imitowanie stylów przeszłości, charakterystyczne dla XIX stulecia, zostało „unowocześnione" przez wypreparowanie z dawnych dokonań ich najważniejszych założeń. Analizowani przez Wernera Karl Moser, Rudolf Schwarz i Otto Bartning nie naśladowali zatem form dawnych, lecz „podstawową atmosferę". Szukając nowych, ekspresywnych wersji głównych osiągnięć przeszłości, popadali w sakralność, z jej szczególną archaicznością i hieratyzmami. Poglądy Wernera wynikły z badań historycznych i chociaż nie mały postulatywego charakteru, były podzielane przez niektórych architektów, w tym między innymi przez szwajcarskiego projektanta wielu kościołów Justusa Dahindena. W opinii tego ostatniego, sprzyjający modlitwie nastrój wnętrza prowadzi ku wartościom transcendentnym. Poruszające formy, kontrastowe układy świateł i cieni, a także archaiczne formy (niekiedy inspirowane sztuką afrykańską) były dla Dahindena decydującymi środkami wzbudzania religijnych emocji[36].

Nastrój nie był jedynym środkiem artystycznym, jaki umożliwiał identyfikację określonej budowli jako kościoła, jednak znaczna liczba konceptów wykazywała taką indywidualizację, że rozpoznanie świątyni nie było możliwe. Sytuacja ta pozwoliła dostrzec wartość motywów powtarzalnych i przez to rozpoznawalnych. Część z tych tradycyjnych motywów miała charakter znaków czy symboli, co zwróciło uwagę badaczy na rolę symboli w wykształcaniu się wiary i krzewieniu jej prawd. Jak się wydaje, wiara chrześcijańska „skazana" jest na kultowe, sakralne znaki, a całkowity schyłek symboli zabrałby religii jej język, doświadczanie świętości skłoniłby zaś do milczenia[37]. Oprócz symboli wzbudza też zastanowienie rola czynników artystycznych i estetycznych w kreowaniu sakralności budowli kościelnej. W przeszłości piękno czy wzniosłość uznawane były dość powszechnie za odpowiednie środki kierujące duszę do Boga, jednak w XX wieku sztuka rzadko odwoływała się do tych wartości. Znacznie częściej poszukiwano nowych środków wyrazu i eksperymentowano w tym zakresie. Współistnienie starych i nowych środków wyrazu skłaniało do odkrywania ponadhistorycznych wyróżników sakralności. Na pytanie, czy sztuka sakralna jest fenomenem historycznym, czy po prostu fenomenem, próbował odpowiedzieć między innymi Walter Warnach[38]. W jego opinii, zbliżonej do tez teologii negatywnej, wyróżnikami sakralności były te środki, które podkreślały niewspółmierność świata pojęć ludzkich i świata Boga. Warnach wskazywał na składniki formy, w których następowało odejście od kształtów naturalnych, dalej zaś podział całości i dwojakość rozdzielonych części. John Hennig odsłonił jednak historyczne, geograficzne i społeczne uwarunkowania dokonanych przez Warnacha ustaleń, podważając zarazem możliwości metody fenomenologicznej w zakresie opisu decydujących wyróżników sakralności w sztuce[39]. Uznając ograniczoność rozstrzygnięć Warnacha, należy zwrócić uwagę na praktyczną niemożliwość wyjścia poza świat pojęć o warunkowym zakresie prawdziwości i na fakt, że na podobne wyróżniki wskazywało wcześniej wielu innych teoretyków. Wyraziste poglądy w tej kwestii prezentował między innymi Josef Pieper. Opinie tego świeckiego filozofa tomisty mogą być uznane za szczególnie godne przytoczenia, ponieważ ich autor połączył ugruntowaną wiedzę teologiczną z bardzo racjonalnym podejściem, dochodząc do wniosków, które silnie odróżniały go od zwolenników desakralizacji[40].

[36] Heathcote 2001, s. 86–97.

[37] Underberg 1967, s. 120–122.

[38] Warnach, *dz. cyt.*, s. 81–84.

[39] Hennig 1967, s. 97–99.

[40] Josef Pieper (1904–1997) był autorem licznych prac z zakresu filozofii i teologii, wśród których najbardziej znanym dziełem pozostaje *Muße und Kult* (München 1948). Wymienione dzieło, wraz z wykładami opublikowanymi pod tytułem *Was heißt Philosophieren? Vier Vorlesungen. Mit einem Nachwort von T.S. Eliot* (München 1948), przetłumaczone zostało na język angielski i wydane jako *Leisure: the Basis of Culture* (przeł. Alexander Dru, Mentor-Omega Books, New American Library, New York 1963). Praca Piepera, zakorzeniająca kulturę nie w praktycznych formach aktywności ludzkich, lecz w czasie wolnym i czynnościach kultowych, zyskała duże uznanie i była wielokrotnie wznawiana w Niemczech i Stanach Zjednoczonych. Znaczenie jej wyzywającego wobec kultu pracy charakteru wzrastało wraz z rozwojem tendencji antymodernistycznych. Kilka swoich prac poświęcił Pieper problemom świętości kapłana, liturgii i zagadnieniu sakralności.

Pieper niezwykle zradykalizował różnicę między tym, co sakralne, i tym, co świeckie, wyprowadzając swoje tradycjonalistyczne stanowisko daleko poza ramy akademickiej dyskusji[41]. Przyjął w rozważaniach założenie istnienia głębokich różnic między elementami świeckimi i sakralnymi. Argumenty zwolenników desakralizacji połączył z ogólniejszą tendencją sprowadzania ludzkiej wiedzy do racjonalnych granic i przedkładania nauki nad filozofię, zwykłego wytwarzania nad sztuką i zwykłej mowy nad poezją. W porzucaniu wrażliwości na skutki każdego przemyślanego oderwania od rzeczywistości, w tym na „oczyszczające poruszenie będące owocem wielkiej poezji", widział przejaw „haniebnej nieznajomości prawdziwego człowieka, dla którego właśnie ograniczanie do tego, co ludzkie, wydaje się działaniem wbrew własnej naturze"[42]. Naturalna potrzeba przekraczania granic pospolicie rozumianego ludzkiego bytowania i poszukiwania obszarów całkowicie odmiennych od wszelkiej przeciętności była, zdaniem Piepera, podstawą zdolności odróżniania tego, co świeckie, i tego, co święte. Dotąd istniejące uzdolnienia ludzkie do transcendowania własnych ograniczeń powinny być utrzymane (zwłaszcza w świecie przesadnego nacisku kładzionego we współczesnych społeczeństwach na przeciętną użyteczność i ekonomię użytych środków), ponieważ ludzka zdolność tworzenia sztuki zakorzeniona jest w aktach łączenia bytu ludzkiego i boskiego. Sztuka ofiarowana Bogu rodzi się z bogactwa, jakie zapewnia człowiekowi obcowanie z Bogiem. Swoista bezużyteczność i właściwe sztuce zjawisko nadmiaru zmienia kształt ludzkiego bytowania. „Gdyby nam przyszło żyć w świecie, w którym wszystko jest jedynie użyteczne i nie ma nic, z czego można się cieszyć bez uprzedniego wiązania tego z określonym celem, gdzie jest nauka, a nie ma śladu filozoficznego pojmowania całości życia, gdzie jest dzień powszedni zaledwie, a wcale poezji i muzyki, wtedy można by już tylko rozpaczać. Będąc zamurowanym w zdesakralizowanej przestrzeni i nie mając możliwości ucieczki od «tu i teraz», traci się możliwość wkroczenia w przestrzeń bytu, i to nie przez filozoficzną refleksję, lecz w toku parady życia" – napisał Pieper[43]. Przy wspomnianej na początku różnicy między świeckim i sakralnym, w koncepcji Piepera to, co świeckie, ma w gruncie rzeczy źródło w tym, co sakralne, a choć aktualnie oddzielone od niego, to życiowe siły czerpie ze zmierzania do swojego źródła. Tak scharakteryzowane podstawy koncepcji Piepera pozwalają dostrzec w niej podobieństwa do sięgającego filozofii Platona schematu emanacji i powrotu, choć w wersji schrystianizowanej i dotkniętej filozofią egzystencjalną.

Z oczywistych zatem względów Pieper protestował przeciwko wszelkim postaciom kultu współczesności, zwykłości czy codzienności. Swoje konfrontacyjne poglądy sformułował w dekadzie, gdy modernistyczna negacja *sacrum* osiągnęła szczyt. Konsekwencją przyjęcia pozytywnej oceny zjawiska desakralizacji stało się wówczas uznanie, że budynek kościelny nie jest budowlą sakralną, lecz czysto funkcjonalną – pomieszczeniem dla ludzi (Harvey Cox). Niedostrzeganie miejsc i rzeczy wyjątkowych, w których przejawia się obecność Boga, to – zdaniem Piepera – „swoista ślepota, stająca się programowym składnikiem desakralizacji"[44]. W kręgach teologów negujących znaczenie *sacrum* krytyka objęła także tradycyjne rozumienie mszy świętej. Miała się ona stać na nowo, według wczesnochrześcijańskich wzorów, wspólnotowym posiłkiem, połączonym może nawet niekiedy z polityczną dysputą czy rozrywką. „Miejsce kultu nie zostanie naruszone, kiedy wierni będą głosić dobrą nowinę przez wykłady czy zabawę" – pisał Hugo Schnell i wywodził dalej, że w kościołach przez stulecia ogłaszano akty prawne, odbywały się polityczne zebrania, nocowali i spożywali posiłki pielgrzymi, a także odbywały się spektakle teatralne i koncerty muzyczne[45]. Jednoznacznie nawoływał do

[41] Pieper 1961; Pieper 1972.

[42] Pieper 1961, s. 484, 491.

[43] Tamże, s. 496.

[44] Tamże, s. 487.

[45] Schnell 1972, s. 19.

zatarcia różnicy między mszą a zwykłym życiem religijnej gminy. Stanowisko Piepera było radykalnie odmienne. Religijne przeznaczenie człowieka wymaga rozdzielania sfer sakralnych i świeckich, co choć nie daje wiedzy o Bogu, to jednak czyni warunki do przeżycia sakramentalnej jedności z Bogiem. Sakralność w pierwszym rzędzie opiera się na ludzkich zabiegach podporządkowywania przedmiotów, miejsc, czasów czy ludzi ponadludzkiej sferze. Zabiegi te polegają na odgraniczaniu wybranych wycinków rzeczywistości od przeciętnej codzienności i podporządkowywania ich w wyjątkowy sposób boskości. Szczególne znaczenie przypisał Pieper zespołowi niezwykłych zachowań, z użyciem widocznych formuł, cielesnym zaangażowaniem i symboliczną gestykulacją, mającemu na celu przekroczenie i przemienienie – przejście do sfery boskiej. W koncepcji Piepera ceremonia mszy świętej zajmuje decydującą pozycję w procesie wskazywania na urządzenia sakralne. Jednocześnie Pieper podkreślał, że podstawowym problemem zrozumienia *sacrum* jest fakt, że w ceremonii nie chodzi o przypisywane jej znaczenia, lecz o zawartość – przejawianie się Bożej obecności. W tym momencie właśnie dyskusja o *sacrum* przestawała mieć charakter naukowy i stawała się problemem wiary. Jak napisał Pieper: „[...] nie można inaczej, jak tylko na podstawie wiary stwierdzić, czy ceremonię można traktować jako coś sakramentalnego. [...] Sakrament oznacza mianowicie, że w tym jednym, konkretnym wypadku realizowane w czynie i wypowiadane w słowie symbole nie tylko coś oznaczają, ale że w przebiegu tych czynności stają się one obiektywną rzeczywistością [...] i to nie mocą ludzkich aktorów odgrywających te sceny i nie w związku z potencją symbolicznych przedmiotów, lecz przez siłę Boga, który w sakramentalnym wydarzeniu jest jedynym, który podejmuje prawdziwe działania”[46].

Osłabienie teologicznego znaczenia przypisywanego mszy w konsekwencji wpływało na osłabienie znaczenia przypisywanego budynkowi kościelnemu. Pieper starł się z poglądami wywodzącymi się z kręgów reformatorów liturgii, przypisującymi duże znaczenie służbie kapłana – także nietraktowanemu w tym kręgu teologicznym jako osoba święta – polegającej na aktualizacji przekazów biblijnych, i skłaniającymi się do widzenia mszy jako przede wszystkim aktu kultywacji ducha wspólnoty religijnej i przywiązującymi duże znaczenie do społecznego zaangażowania Kościoła. Nie trzeba sięgać aż do św. Jana Chryzostoma, któremu z racji wkładu w przemyślenia nad problematyką mszy nadano miano *doctor Eucharistiae*, a opisującemu liturgię jako „straszliwą ofiarę” o „strasznej godzinie” przy „strasznym i budzącym lęk stole”, żeby ukazać różnicę między tradycyjnymi ujęciami mszy a propozycjami reformatorów z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Pieper doskonale zdawał sobie sprawę, że przyszło mu żyć w czasach, gdy Kościół doceniany jest jako organizacja społeczna spełniająca pożyteczne funkcje, ale wiara jest w zaniku. Podkreślał w swoim pisarstwie zrozumienie dla trudności, jakie we współczesnym świecie stwarza wiara, ale uważał, że trudności te potęgowane są trendami intelektualnymi, które zdobyły ważną pozycję w świecie teologii Niemiec, Szwajcarii i Francji. Próbując dostosować język swoich wypowiedzi do współczesności, pisał z pewnym umiarem o mszy, jak o czymś „absolutnie wyjątkowym” i „absolutnie niecodziennym”, ale nie mógł zrezygnować z twierdzeń, że wymienione cechy związane są z przejawianiem się obecności Boga w czasie liturgii mszalnej. Wysuwanie twierdzeń, że wydarzenie mszy świętej – ciągle jeszcze określane jako ceremonia – jest wydarzeniem czysto ludzkim, podczas którego na pewno nie mamy do czynienia z obecnością Boga, Pieper uznawał za zaprzeczenie sakramentalności liturgii eucharystycznej i ostateczny cel wszelkiej desakralizacji[47]. W ceremonii – w od-

[46] Pieper 1961, s. 489.

[47] Tamże.

[48] Pieper 1972, s. 22–24.

[49] Guardini 1991, s. 53–58.

[50] Pieper 1972, s. 16–20.

[51] Tamże, s. 20–22.

[52] Hani 1994, s 118.

różnieniu od zwykłej uroczystości – niecodzienność zachowań łączy się z ich ponadnaturalnym odpowiednikiem, a ceremonia ziemska jest udziałem w liturgii niebiańskiej, w święcie kosmicznym. Budynek kościelny odgrywa w tym rolę podobną i równie niezbędną jak słowa w modlitwie czy gesty w liturgii, tzn. jest znakiem i symbolem. Powracając do ujęć średniowiecznych, których Pieper unikał, można przypomnieć twierdzenia, że kościół ziemski jest odpowiednikiem Niebiańskiej Jerozolimy, odbiciem Kościoła niebieskiego i częścią służby Bogu, która odbywa się w Niebie.

Opisując tę „kultową tajemniczą uroczystość", „wypadającą z normalności codziennego bytu", w wyniku której przejawia się „prawdziwa obecność Boga między ludźmi", Pieper pisał o rzeczywistości duchowej[48]. Skłania to do postawienia pytania, jak ta niewidzialna rzeczywistość przejawia się w świecie widzialnym, a zwłaszcza, jak wpływa na kształt budowli kościelnej. Pieper do wyjaśnienia tego zagadnienia posłużył się – między innymi – poglądami Romano Guardiniego, który niegdyś silnie wsparł ruch liturgiczny, a w konsekwencji także zwolenników desakralizacji. Guardini podkreślał znaczenie ludzkiego ciała w sprawowaniu liturgii[49]. W podjętej przez Piepera koncepcji Guardiniego dusza jest formą ciała (*anima forma corporis*), a wszelkie wyodrębnione gesty, czynności, miejsca i przedmioty mogą nabyć wartości znaczeniowych i symbolicznych. W ujęciu Piepera człowiek wykonuje pewne czynności nie w określonym celu, ale żeby uczynić znak. Część z tych znaków zostaje utrwalonych w materii, w przedmiotach. W toku złożonych procesów odsłania się ich obiektywna, objawiona natura, co oznacza, że określone gesty – również przestrzenne, takie jak budynek kościelny – nie są dowolne, lecz odsłonięte, odkryte. Podobnie jak w gestach liturgicznych, tak w budynkach kościelnych dochodzi do wyparcia dowolności w tych formach, które zyskują wartość symbolu i świadczą o przymierzu Boga z człowiekiem. Przyjęte założenia skłoniły Piepera do zwrócenia szczególnej uwagi na akt konsekracji kościoła i pozycji ołtarza w budowli kościelnej. Poświęcenie było przy tym rozumiane jako podwójny akt – z jednej strony przekazania budynku do wyłącznego celu sprawowania w nim kultu, z drugiej strony uświęcenia miejsca trwałą obecnością Boga[50]. Symbolem tego drugiego aktu jest obecność ołtarza rozumianego wprost jako Chrystus[51]. Ponownie należy się zwrócić do sformułowań, przed którymi Pieper wyraźnie się cofał, próbując maksymalnie – w ramach swojego tradycjonalistycznego stanowiska – dostosować się do współczesności. Dosłownie i bez niedomówień odniósł się natomiast do znaczenia ołtarza Jean Hani w pracy *Le Symbolisme du Temple Chrétien*, napisanej w 1962 roku i wznowionej po latach jako odpowiedź na „alarmujący kryzys liturgii i teologii Kościoła zachodniego". Hani, powołując się na wypowiedzi św. Ignacego z Antiochii, św. Cyryla z Aleksandrii i św. Ambrożego, przyjął z całą dosłownością, że „ołtarz jest Chrystusem"[52].

Liturgia władczynią budowli kościelnej

Jednym z ważniejszych źródeł zmian w ukształtowaniu budynków kościelnych w XX wieku była dyskusja nad poprawnymi z eklezjologicznego punktu widzenia formami sprawowania liturgii. W opinii przypisywanej Corneliusowi Gurlittowi, później zaś chętnie powtarzanej, stwierdza się wręcz, że „liturgia rządzi budową kościoła”[53]. Początek współczesnej dyskusji nad reformą obrzędów wiązany jest z działalnością Prospera Guérangera, pierwszego opata reaktywowanego w 1833 roku benedyktyńskiego klasztoru w Solesmes we Francji. W trzytomowym dziele *Institutions liturgiques* (1840–1851) i dziewięciotomowym *L'Année liturgique* (1841–1866) Guéranger zwrócił uwagę na decydującą rolę obrządków wśród wszystkich czynności Kościoła, a jednocześnie rozpoczął dyskusję nad wyróżniającymi cechami liturgii. Badania opata z Solesmes miały duże znaczenie dla odbudowywanej przez niego wspólnoty benedyktyńskiej, ale ich konsekwencją było także zwrócenie uwagi na słabnące przez wieki przemian zaangażowanie powszechnych uczestników liturgii i sprowadzenie ich do roli widzów i słuchaczy. W reakcji na spostrzeżenia wynikające z historycznych badań nad liturgią już w 1903 roku papież Pius X w swoim *motu prioprio Tra le Sollecitudini* (*Inter Solicitudines*) zwrócił się o aktywny udział wiernych w modlitwach publicznych Kościoła i po raz pierwszy użył określenia „partecipazione attiva”, które stało się jednym z haseł tzw. Ruchu Liturgicznego[54]. W twórczości Romano Guardiniego, najwybitniejszego teologa związanego z Ruchem Liturgicznym, liturgia stała się środkiem wychowywania wspólnoty ludzkiej zgodnie z istotą jej szczęśliwego bytu, polegającą na gloryfikacji Boga[55]. Pojawienie się zagadnienia wspólnoty wiązało się z nowym ujęciem sięgających św. Pawła (Kol 1,24) przemyśleń koncepcji Kościoła jako „Corpus Christi” i wysunięciem na pierwszy plan zgromadzenia wiernych jako właściwego Kościoła. Krytyce podlegała adoracyjna forma nabożeństw, które kierowane były do jednostek, a przeżywanie tajemnic wiary było w nich aktem prywatnym i wewnętrznym. Zamiast tego uwydatniono kwestie jednoczenia się zebranych zarówno w relacjach poziomych, czyli między uczestnikami, jak i w relacjach pionowych – między uczestnikami a Bogiem. Liturgiczna wspólnota miała być także przeżywana jako jedność wszystkich wierzących na ziemi. Msza zaczęła być rozumiana jako święto wspólnoty, w którym ważną rolę odgrywa czynne uczestnictwo, obejmujące wszystkie formy zmysłowe, jak mowa, gesty czy śpiewy. Cielesne współdziałanie – jak zostało to już wyżej wspomniane – uzyskało szczególne znaczenie w pisarstwie Guardiniego.

Z dzisiejszego punktu widzenia wzbudzony po I wojnie światowej kult wspólnoty może rodzić pewne wątpliwości. Obniżenie roli jednostki w tym nurcie eklezjologii chrześcijańskiej, a także poszukiwanie ponadindywidualnych, w pełni zobiektywizowanych wartości budzi skojarzenia nie tylko z nastawieniami właściwymi teoretykom radykalnego modernizmu w architekturze, ale także z różnymi odmianami skrajnych lewicowych i prawicowych nurtów politycznych. Poszukiwanie istoty pewnych zjawisk (chociażby w sposób, który proponowała fenomenologia), próba wyeliminowania sprzeczności wynikających z długotrwałego rozwoju (a więc odrzucanie tradycji), szukanie inspiracji w najbardziej pierwotnych postaciach pewnych zjawisk (w tym apologetyzowanie wczesnego chrześcijaństwa w myśli religijnej czy sięganie do kultur prymitywnych lub archaicznych w sztuce) można uznać za znamienne dla intelektualnej kultury mo-

[53] Schnell 1972, s. 5.

[54] Pius X, *Motu Proprio „Tra le Sollecitudini”*, „Acta Apostolicae Sedis” 1903–1904, t. 36, s. 439–445. Odpowiedni fragment brzmi następująco: „Essendo infatti Nostro vivissimo desiderio che il vero spirito cristiano rifiorisca per ogni modo e si mantenga nei fedeli tutti, e necessario provvedere prima di ogni altra cosa alla santita e dignita del tempio, dove appunto i fedeli si radunano per attingere tale spirito dalla sua prima e indispensabile fonte, che é la partecipazione attiva ai sacrosancti misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa” (za: *La Liturgia*, „Insegnamenti pontifici”, t. 8, Roma 1959, s. 195). Określenie „partecipazione attiva” początkowo przetłumaczono na język łaciński jako „comunicatio actuosa”, ale z czasem rozpowszechnił się termin „actuosa participatio”. Por. także Janiec 2007.

[55] Kahle 1990, s. 190.

dernizmu. Aktywni do dzisiaj zwolennicy rozwiązań zrodzonych z Ruchu Liturgicznego unikają takich zestawień, ale stworzony przez upływające lata dystans do opisywanych tu zjawisk pozwala na wzbudzenie kilku wątpliwości. Historycy architektury, jak David Watkin, wskazali na żądanie ograniczenia indywidualizmu zawarte w poglądach z lat dwudziestych i trzydziestych Ludwiga Mies van der Rohego i Nicolausa Pevsnera, ale równie dobrze znane są opinie o „zdetronizowaniu indywiduum" wypowiadane przez Josepha Goebbelsa czy poetycka fraza Włodzimierza Majakowskiego „jednostka zerem, jednostka niczem"[56]. Kult wspólnoty liturgicznej nie odegrał w XX wieku żadnej złowieszczej społecznie roli, związany był jednak z duchem modernizmu i okazał się najważniejszym czynnikiem zmian w rozplanowaniu kościoła.

Wśród myślicieli związanych z Ruchem Liturgicznym sformułowania chrystologiczne i eklezjologiczne najbardziej bezpośrednio scalił z postulatami dotyczącymi kształtu budynku kościelnego Johannes van Acken, kapelan szpitalny, a później prałat w westfalskim Gladbeck. W 1922 roku van Acken opublikował pracę zatytułowaną *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, w której w ścisłym powiązaniu z ideą liturgicznej wspólnoty sformułował warunek „chrystocentrycznej sztuki kościelnej". „Chrystocentryzm" w tym kontekście tłumaczy opinia Ildefonsa Herwegena, który stwierdził, że „nowoczesna sztuka kościelna musi zrezygnować z bycia egocentryczną i musi stać się chrystocentryczną". Żądanie wyrzeczenia się indywidualności na rzecz wspólnoty van Acken rozwinął w sposób właściwy modernizmowi jako czynnik pokrewny wymaganiom obiektywności i prawdy, a oparty na przywróceniu ważności zasad podstawowych. Jak napisał: „Naszą intencją jest pokazanie, że chrystocentryczne siły poszukują nowych form i obecne są w procesie kreowania nowego stylu. Naszym celem jest rozwinąć z podstawowych zasad myśli, które pomogą wyeliminować aktualny brak czystej obiektywności w budownictwie kościołów parafialnych. [...] Gdybyż tylko ludzie zaniechali budowania i wyposażania kościołów w czysto gotyckim, romańskim czy barokowym stylu. Gdybyż ludzie nauczyli się wszędzie projektować prawdę [...]". „Chrystocentryzm" w stosunku do rozplanowania kościoła przejawił się w zaleceniu, żeby „ołtarz – jako Mistyczny Chrystus – był punktem wyjścia i kształtował centrum budowli kościelnej i jej wyposażenia"[57]. Van Acken zaproponował umieszczenie ołtarza na skrzyżowaniu naw, a w nowo budowanych kościołach – poszerzanie i skracanie nawy głównej i prezbiterium, co w rezultacie prowadziło do centralizacji planu. Centralna pozycja ołtarza i jego powiązanie z przestrzenią dla zgromadzonej gminy miało podkreślać znaczenie wiernych jako uczestników na równych prawach z kapłanem w ofierze Chrystusa. Sam ołtarz miał być ukształtowany jako skromny stół ofiarny, tak jak w okresie wczesnochrześcijańskim czy we wczesnym średniowieczu. Jak napisał van Acken: „Przewodnia myśl liturgii i aktualne zdrowe nurty ideologiczne znajdują potwierdzenie w tradycji wczesnego chrześcijaństwa. Gdy dążymy obecnie do odbudowania religijnego ducha przez prachrześcijańskie wzorce, wówczas w przejrzystej i pełnej wyrazu monumentalnej sztuce wczesnego chrześcijaństwa i wczesnego średniowiecza odnajdujemy dla chrystocentrycznej sztuki drogocenne inspiracje"[58]. Johannes van Acken zdecydowanie wsparł także użycie w budownictwie kościelnym żelbetu, a swoje poglądy na ten temat przedstawił na konferencji poświęconej sztuce sakralnej w 1924 roku we Fryburgu. Podczas gwałtownej dyskusji, która się wtedy odbyła, znalazł wsparcie w wypowiedziach architekta Dominikusa Böhma. Böhm wyjaśnił, że zastosowanie nowego materiału umożliwia stosowanie smuklejszych podpór dla naw bocznych, co poprawia

[56] Watkin 1997, s. 97.

[57] Za: Schnell 1973, s. 35.

[58] Johannes van Acken, *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, Gladbeck 1922 [drugie wydanie 1923], s. 38 (za: Kahle 1990, s. 193).

widoczność ołtarza. Pierwsze wydanie pracy van Ackena rozeszło się w rok, a do drugiego wydania – w 1923 roku – Böhm dołączył projekt niemal centralnego kościoła, określonego jako *Circumstantens*, który wpłynął na propozycję liturgistów sprawowania liturgii w kręgu[59].

W 1924 roku rozpoczęto przebudowę kaplicy na zamku Rothenfels dla młodzieżowego związku „Quickborn", w którym praktykowano nowe pomysły liturgiczne pod duchowym przywództwem Romano Guardiniego[60]. Projekt zlecono architektowi Rudolfowi Schwarzowi, związanemu przez pewien czas ze stowarzyszeniem „Quickborn". Dawną salę rycerską przebudowano do kształtu sześcianu, a sufit i ściany pomalowano na biało. Okuty srebrną blachą ołtarz z ciemnego drewna dębowego umieszczono wprawdzie pod ścianą, nie zaś w centrum, jednak sto małych czarnych sześcianów z drewna, zastępujących ławki, ustawiono pod pozostałymi ścianami tak, że sprawiały wrażenie otaczania ołtarza „otwartym kręgiem". Jak objaśnił sam Schwarz: „To piękne, gdy święte pomieszczenie [...] utworzone jest przez liturgię i w nią się zatapia. [...] To wszystko ma coś z pięknego ubóstwa wspólnoty, która szuka doczesnego pomieszczenia, by spożyć tam wieczerzę z Panem. Ludzie, którzy wyszli z Rothenfels, chcieli zanieść to święte ubóstwo do swojej rodzimej wspólnoty, nawet nie mieć stałego ołtarza, lecz tylko stół, [...] do którego kieruje się modlitwy"[61]. Zastąpienie ołtarza stołem związane było z przemianami w pojmowaniu eucharystii, w obrębie których osłabieniu uległ aspekt uczestnictwa w ofierze, a na plan pierwszy wysunął się aspekt wspólnej wieczerzy. Poglądy zachęcające do takich zmian głosił między innymi Pius Parsch, augustianin i teolog doktoryzowany na Uniwersytecie Wiedeńskim, twórca wspólnot „ludowego ruchu liturgicznego", w których już na początku lat dwudziestych XX wieku praktykowano nabożeństwa w języku niemieckim. Parsch w licznych publikacjach opisywał mszę jako wspólnotę spożywającą wieczerzę, a ołtarz – jako stół wspólnej wieczerzy[62]. Wprawdzie w ówczesnych publikacjach zwolenników modernizacji liturgii nie można znaleźć propozycji zmiany w pozycji zajmowanej przez kapłana z *ad orientem* na *versus populum*, ale zdecydowana większość postulatów sformułowana została w „heroicznych" w dziejach modernizmu latach dwudziestych. Można podzielać całą krytykę Heglowskiej koncepcji „ducha czasu", jednak w postawach liturgistów i artystów modernistycznych z tamtych lat jest wiele punktów wspólnych. Mamy zatem do czynienia z krytyką dziewiętnastowiecznej sztuki i liturgii, poszukiwaniami inspiracji we wczesnych epokach, racjonalizowaniem kwestii niepodlegających dotąd rozstrzygnięciom racjonalnym i odrzucaniem złożonego dziedzictwa przeszłości. Wspólny dla ideologów reformy liturgii i artystów radykalnego modernizmu jest także kult prostoty, obiektywizmu, prawdy i zdrowia.

Zmiany przestrzenne w ukształtowaniu budowli kościelnej, polegające na zacieraniu rozdziału między prezbiterium i nawą (powiązane ze wzrostem teologicznego znaczenia kapłaństwa „ludu Bożego" i pomniejszaniem roli kapłana), a prowadzące do tworzenia budowli centralizujących, były w latach dwudziestych rzadkością i upowszechniły się dopiero w okresie po Soborze Watykańskim II. Wśród historyków architektury współczesnej zwolennicy modernizmu, jak Hugo Schnell, tropili wszelkie centralizujące projekty od przełomu XIX i XX wieku, a w ich pracach dążenia architektów do stworzenia zwartej i przejrzystej przestrzeni – potęgujące się z dekady na dekadę – przybierały niemal charakter „obiektywnej konieczności"[63]. Choć liczba takich obiektów rzeczywiście sukcesywnie wzrastała, to była ona przede wszystkim skutkiem wzrostu propagandy Ruchu Liturgicznego, aprobaty tez ruchu przez urzędy kościelne, a także upo-

[59] Hoff 1962, s. 104–108.

[60] Kopeček 2004, s. 59–61.

[61] Schwarz 1960, s. 40–41; Kahle 1990, s. 11.

[62] Prawdopodobnie pierwszym przykładem rezygnacji z retabulum w dziejach współczesnej architektury kościołów i zaaranżowania ołtarza jako stołu był sygnowany na 1914 rok szkic ołtarza do planowanego przez Dominikusa Böhma kościoła św. Józefa w Offenbach – por. Schnell 1973, s. 20.

[63] Zdaniem Hugona Schnella, punktem wyjścia centralizujących tendencji w katolickim i protestanckim budownictwie kościelnym był kościół św. Leopolda w Wiedniu, zaprojektowany przez Ottona Wagnera (Schnell 1973, s. 19). Dalszy rozwój tych tendencji w architekturze niemieckiej – por. tamże, s. 19–20.

wszechniania się możliwości stwarzanych przez użycie żelbetu. Bliska współpraca van Ackena z Böhmem czy Guardiniego ze Schwarzem wskazuje, że wymiana inspiracji między teologami i architektami była wzajemna, z kolei zachęta do eksperymentów płynęła z nastroju czasów, w których podważano dużą liczbę sprawdzonych historycznie rozwiązań i próbowano na różnych polach aktywności ludzkiej budować nowe byty. Wśród dzieł stworzonych dla Kościoła ewangelickiego pierwszym zrealizowanym całkowicie centralnym budynkiem był Auferstehungkirche Ottona Bartninga, wybudowany w latach 1929–1930 w Essen-Ost[64]. Katolikom pierwszy centralny kościół – budowlę poświęconą św. Engelbertowi – wybudował w latach 1928–1929 Dominikus Böhm w Kolonii-Riehl[65]. Sens kontynuowania w praktyce architektonicznej tego rodzaju nietypowych rozwiązań staje się bardziej zrozumiały w kontekście dalszych dyskusji teologicznych i właściwego klimatowi modernizmu absolutyzowania pewnych aspektów złożonych tradycji teologicznych.

O rozwiązaniach architektonicznych, jakie stały się powszechne w budownictwie kościelnym po Soborze Watykańskim II, pisze się zwykle jak o zaaprobowanych przez władzę papieską postulatach Ruchu Liturgicznego. Precyzyjna lektura ważnych dla tych kwestii dokumentów kościelnych wskazuje, że pogląd taki jest niedokładny, gdyż rozstrzygnięcia papieży dotyczące liturgii były wyważone i zdystansowane wobec rewolucyjnego zapału reformatorów. Niektóre pomysły (na przykład przekształcenie ołtarza w stół) zostały wprost odrzucone, inne zaś (w tym sprawowanie mszy *versus populum*) nie mają wprawdzie należytego (lub nie mają żadnego) potwierdzenia w oficjalnych dokumentach czy tradycji, ale logicznie uzupełniają myśl soborową, są też w końcu i takie, które wydają się nadużyciem tradycji ostatniego soboru (między innymi zrównywanie kapłaństwa hierarchicznego z powszechnym i związany z tym zanik prezbiteriów). Ta ostatnia kwestia dotyczy ogólniejszej roli kapłanów i świeckich w Kościele, a wiąże się także z coraz dokładniej analizowanym w encyklikach zagadnieniem czynnego uczestnictwa wiernych w sprawowaniu liturgii. Gdy zatem głosiciele tezy, że kolejne dokumenty papieskie potwierdzały postulaty Ruchu Liturgicznego wskazują na fragmenty przedsoborowych jeszcze encyklik *Mystici Corporis* (z 1943 roku) i *Mediator Dei* (z 1947 roku), w których Pius XII pozytywnie wypowiada się o programach reform liturgicznych, to staranniejsza lektura wskazuje, że oba te dokumenty jasno broniły tradycji czytelnego rozdzielania funkcji w Kościele i liturgii, a co za tym idzie – rozdziału przestrzeni prezbiterium i nawy[66]. Przywołanie w encyklice *Mystici Corporis* tradycyjnej metafory Kościoła jako Ciała Chrystusa, w którym jest Głowa Chrystusa i pozostałe członki, bez wątpienia broniło obrazu Kościoła jako tworu hierarchicznego, gdzie ludzie sprawujący władzę są członkami pierwszorzędnymi[67].

W kontekście często powtarzanego twierdzenia, że także encyklika Piusa XII *Mediator Dei* z 1947 roku była odczytywana jako zdecydowane poparcie Ruchu Liturgicznego, nieuprzedzona lektura dokumentu pozwala sformułować opinię odmienną. Kwestie kapłaństwa, hierarchii, definicji liturgii, stosunku do postulatów zmian w liturgii i w konsekwencji nowych form sztuki kościelnej stawiane są w dokumencie w sposób tradycyjny i wyraźnie sprzeciwiają się zapędom reformatorów. W kwestii ustroju Kościoła z całym zdecydowaniem podkreślona została hierarchiczna struktura jego społeczności, której porządek jest jakby obrazem Hierarchii Niebieskiej [MD, 16]. „Przeto widoczne i zewnętrzne kapłaństwo Jezusa Chrystusa jest przekazywane w Kościele nie w sposób powszechny, ogólny i wspólny, ale tylko wybranym jednostkom" – głosi encyklika [MD, 17]. Wierni nie

[64] Schnell 1973, s. 46.

[65] Tamże; James 2000, s. 65–69.

[66] „[...] ostatnimi czasy wielu ludzi oddało się z całą energią woli studiom nad tym zagadnieniem, czego wyniki przyniosły również wielkie pokrzepienie i ożywienie pobożności chrześcijańskiej. Wydaje się nam, że przypisać to należy szczególnie na nowo podjętym studiom świętej liturgii. [...] nie wolno nam zamykać oczu na fakt, że co do nauki o Mistycznym Ciele Chrystusowym rozpowszechnione są grube błędy nie tylko przez tych, którzy od prawdziwego Kościoła są odłączeni, ale niemało między wiernych Chrystusowych wśliznęły się poglądy albo mało właściwe, albo wprost całkowicie fałszywe, a które odwodzą umysły od prostych dróg prawdy" (MC, 8). „Wiadomo wam zapewne, Czcigodni Bracia, że przy końcu ubiegłego wieku i na początku obecnego stulecia rozszerzył się szczególny zapał do nauk liturgicznych. Wzbudziły go chwalebne wysiłki tak ludzi prywatnych, jak przede wszystkim gorliwe i wytrwałe starania niektórych klasztorów sławnego zakonu św. Benedykta. [...] Wzniosłe ceremonie Ofiary Ołtarza doznały lepszego poznania, zrozumienia i docenienia. [...] Ponadto jaśniejsza stała się prawda, że wszyscy wierni stanowią jedno zwarte ciało, którego głową jest Chrystus, i że lud chrześcijański ma obowiązek brać w liturgii udział we właściwy sposób" (MD, 3).

[67] „[...] aby zdefiniować ten prawdziwy Kościół Chrystusowy [...], nie można znaleźć określenia bardziej szlachetnego [...] nad to, które nazywa go: Mistycznym Ciałem Jezusa Chrystusa" (MC, 13).

posiadają władzy kapłańskiej, „to koniecznie musicie jasno wytłumaczyć owieczkom waszym" [MD, 29], a lud „w żaden sposób nie może posiadać władzy kapłańskiej" [MD, 29]. Stwierdzenia takie powinny były powstrzymać trend redukowania prezbiteriów i zrównywania kapłanów i wiernych. Tak się jednak nie stało. Podobnie przemyślenia nad liturgią eucharystyczną miały na celu zachowanie jej wieloaspektowego charakteru i uchronienie go przed modernistyczną logiką „albo-albo", na mocy której liturgia to albo ofiara, albo wieczerza. W konsekwencji miało to zapobiec manierze przekształcania ołtarza ofiarnego w stół wieczerzy. Przeciw zamianie ołtarza w stół Ostatniej Wieczerzy wypowiedziano w encyklice wiele ważnych argumentów związanych z samym charakterem mszy świętej, która nie jest jedynie świąteczną biesiadą i wspomnieniem Ostatniej Wieczerzy, lecz w pełni odpowiednikiem ofiary na Krzyżu. Do niepoprzestawania na formie stołu zachęcał także tajemniczy charakter Ukrzyżowania, w którym kapłan sprawujący obrządek był jednocześnie ofiarą, a ukrzyżowanie – pożarciem ofiarnej żertwy jednocześnie przez Boga i przez ludzi. W Ukrzyżowaniu jako pożarciu Ukrzyżowany był żertwą, ofiarą i pokarmem. Gdy wierny przyjmuje Ciało i Krew Chrystusa, w tym samym czasie Bóg przyjmuje Chrystusa, przez to zaś Chrystus staje się łącznikiem między Bogiem a ludźmi, czymś, co ustanawia jedność Boga i ludzi. Innym aspektem jest składanie się w ofierze również wiernych, którzy ofiarują się na pożarcie i zostają przyjęci, pożarci przez Boga[68] [MD, 25, 30].

Kwestie czynnego uczestnictwa encyklika też ujmowała inaczej niż stwierdzono to chociażby w teologii Guardiniego. Ujęcie było – rzec można – bardziej pneumatologiczne i akcentowało przede wszystkim wewnętrzne, duchowe aspekty. Uczestnictwo miało dotyczyć głównie jednoczenia z Chrystusem Kapłanem i Chrystusem Żertwą, dążenia do tego, by uczestnicy „wzbudzili w sobie – o ile to w mocy człowieka – te uczucia, które przejmowały duszę Boskiego Zbawiciela, gdy składał ofiarę z Siebie samego" [MD, 28]. Przypomniane w tym kontekście w encyklice słowa apostoła Pawła tworzą wymagania, by wierni ponieśli wraz z Chrystusem śmierć na Krzyżu i by mogli sobie przyswoić jego myśl, że „Z Chrystusem jestem przybity na Krzyżu" [MD, 28]. W żadnym wypadku nie chodzi więc o zalecane przez Guardiniego uaktywnienie cielesne, przez gesty czy śpiew. Jak ujął to Ireneusz Pawlak, problem z określeniem „participatio actuosa" polega na błędnym pojmowaniu go jako „participatio activa". Uczestnictwo czynne (*activa*) jest pojęciem węższym w swoim zakresie niż uczestnictwo urzeczywistniające, uobecniające, aktualizujące (*actuosa*). To ostatnie jest przede wszystkim wewnętrzne, choć wyraża się także na zewnątrz. Aktywność może być nawet przeciwieństwem uobecniania[69]. Można się przy tym zastanawiać nad samym problemem refleksji nad liturgią, w którym użyty termin „liturgia" – rozumiany jako publiczna służba Bogu – silnie determinuje aspekt społeczny obrządku, podczas gdy decydującym składnikiem liturgii jest *opus Dei* (*to ergon tou theu*), boskie dzieło zbawienia i uświęcenia, podczas gdy *opus Ecclesiae* (*litos Ergon*, *liturgia*, *cultus publicus*) ma charakter kultu responsoryjnego, wtórnego wobec uprzedzającej i pierwotnej akcji Bożej[70]. Chociaż dokumenty dotyczące liturgii uwzględniają niebiańskie pochodzenie liturgii, to jednak ziemska refleksja nad nią nieuchronnie prowadzi do jej racjonalizacji i uspołecznienia skutkującymi coraz większym uzależnieniem wizji Kościoła od wyobrażeń i potrzeb ludzkich. Jedną z konsekwencji było także odejście od kształtowania budynków kościelnych według metafor odnoszących się do Boga, Chrystusa czy Kościoła Niebiańskiego i zwróceniu się ku kształtom budowli będących obrazem ziemskiej wspólnoty wiernych i społecznych celów Kościoła.

[68] „Pełna skuteczność ofiary, którą wierni składają Ojcu Niebieskiemu we Mszy św., wymaga jeszcze jednego elementu: mianowicie koniecznym jest, by wierni siebie samych jakby hostię składali w ofierze. [...] A Apostoł Paweł tymi słowami upomina chrześcijan wszystkich czasów: «Proszę was tedy [...] abyście wydali ciała wasze na ofiarę żywą, świętą, przyjemną Bogu, na rozumną służbę waszą. [...] Z Chrystusem jestem przybity do Krzyża: żyję już nie ja, ale żyje we mnie Chrystus». Przez to stajemy się jakby jedną hostią z Chrystusem ku pomnożeniu chwały Ojca Przedwiecznego. [...] Chrystus Arcykapłan ofiaruje Bogu całe swoje Ciało Mistyczne, czyli całą odkupioną społeczność, [...] my wszyscy również ofiarujemy siebie samych Ojcu Przedwiecznemu. W Sakramencie ołtarza bowiem [...] odsłania się Kościołowi prawda, że w rzeczy, którą on składa w ofierze, on również sam składany jest w ofierze" (MD, 30). „Toteż wszyscy uczniowie Chrystusowi [...] samych siebie składać mają na ofiarę żywą, świętą, miłą Bogu (Rz 12,1)" (LG, 10).

[69] Pawlak 2004.

[70] Ks. Marian Pisarzak MIC, *Nazwy liturgii na Zachodzie*, „Liturgia Sacra" 2002, t. 8, nr 1, s. 43–57.

Dążenia do reformy liturgii postępowały nadal aż do osiągnięcia formy, jaką przyjęto podczas Soboru Watykańskiego II i w dokumentach posoborowych, wobec których zbyt późno zorganizowały sprzeciw środowiska tradycjonalistyczne (arcybiskup Marcel Levebvre) i konserwatywne (kardynał Joseph Ratzinger). W omawianej tu encyklice *Mediator Dei* zawarto wiele zdań sprzeciwu wobec zabiegów reformatorskich, które jednak w latach po zakończeniu II wojny światowej zostały zlekceważone. Jak zapisano w dokumencie podpisanym przez Piusa XII, „niektórzy skłaniają się zbytnio do nowości i zbaczają z drogi zdrowej nauki i rozwagi. Wśród swoich mianowicie zamierzeń i życzeń, by odnowić Liturgię świętą, przemycają często zasady, które w teorii lub w praktyce tę świętą sprawę narażają na niebezpieczeństwo, a nieraz zarażają ją błędami przeciw wierze katolickiej" [MD, 4]. W dalszej części encykliki pojawia się cały rozdział poświęcony sprzeciwowi wobec uzależniania liturgii od prywatnej samowoli (co można odnieść między innymi do aktywności Guardiniego i Parscha) i nieustannego powoływania się w środowiskach reformatorów na wczesne dzieje Kościoła, powoływania – należy zauważyć – tchnącego sposobami argumentacji właściwymi wszystkim modernistom. Pius XII swój pogląd w tej sprawie wyraził w zdaniu, że „potępić należy zuchwałe usiłowania tych, którzy z rozmysłem wprowadzają nowe zwyczaje liturgiczne lub też żądają wskrzeszenia obrzędów przeżytych" [MD, 22], a dalej w opinii, że nie tylko w starożytności, lecz również później obrzędy liturgiczne powstawały z natchnienia Ducha Świętego. Studium starożytności było – w myśl stanowiska najwyższego urzędu kapłańskiego – nader pożyteczne, jednak starożytność nie powinna była stanowić jedynej normy [MD, 24]. Jak zostało zapisane w encyklice: „liturgia dawnych wieków jest niewątpliwie godna szacunku. Nie należy jednak mniemać, że dawny zwyczaj, dlatego tylko, że tchnie starożytnością, jest przydatniejszy i lepszy [...]. Także nowe obrzędy liturgiczne są godne szacunku i zachowania" [MD, 24]. „Badanie bowiem przeszłości niemało przyczynia się do głębszego i dokładniejszego poznania świąt i treści używanych formuł i świętych ceremonii. Nie jest rzeczą mądrą, ani godną pochwały wszystko i w każdy sposób cofać do starożytności. I tak, aby użyć przykładu, błądzi kto chce ołtarzom przywrócić pierwotny kształt stołu" [MD, 24]. Wyraźnie antymodernistyczny punkt widzenia zawarł się w dobitnych wyrażeniach, że „zbytni i niezdrowy entuzjazm dla starożytności" zapanował w środowiskach zwolenników reform [MD, 24] i ogarnął je „nadmierny zapał wskrzeszania starożytności w zakresie liturgii" [MD, 59]. Tradycyjne w podobnych sytuacjach zamknięcie sprawy w myśl zdania św. Augustyna *Roma locuta, causa finta* (*Kazanie* 131,10) nie znalazło tu zastosowania i mimo sprzeciwów i zastrzeżeń reformy były kontynuowane.

Szukając wsparcia dla kontynuowania reform, zwracano się ku tym zdaniom w encyklice, w których warunkowo i w wyważony sposób Pius XII pozytywnie wypowiedział się o nowych prądach, również w stosunku do nowatorstwa w budownictwie kościelnym. Propagatorzy nowości pomijali zalecenie: „niechaj nie będzie wolno nikomu, nawet kapłanowi, dowolnie używać świątyń jakby dla eksperymentów" [MD, 32], a bezustannie cytowali zdanie: „Nie trzeba lekceważyć i odrzucać w sposób ogólny i z uprzedzenia nowych ujęć i form, lepiej odpowiadających materiałom, z których je się dzisiaj sporządza. Należy przyznać sztuce naszych czasów wolne pole pracy, aby z należytym szacunkiem i czcią służyła świętym przybytkom i świętym obrzędom [...], aby sztuka mogła dołączyć swój głos do owej przedziwnej pieśni chwały, którą najznamienitsi mężowie wyśpiewali przez wieki na cześć wiary katolickiej" [MD, 57]. Bez podobnego zainteresowania traktowano zakończenie tego fragmentu encykliki, brzmiące: „Jednak

z obowiązku sumienia Naszego nie możemy nie wyrazić ubolewania i potępienia tych obrazów i form, które niedawno niektórzy wprowadzili, a które wydają się raczej zniekształceniem i znieprawieniem zdrowej sztuki" [MD, 57].

Ukoronowaniem kilkudziesięcioletniej dyskusji nad liturgią była Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*, przyjęta 4 grudnia 1963 roku jako pierwszy dokument rozpoczętego w październiku 1962 roku Soboru Watykańskiego II. Dla zwolenników reformy, takich jak Guardini, zmiany przyszły o jedno pokolenie za późno i nie były w stanie zapobiec obumarciu zdolności współczesnych ludzi do sprawowania kultu[71]. Dla przeciwników, takich jak Levebvre, to właśnie *Sacrosanctum Concilium* utwierdziła zniszczenie nadprzyrodzonej atmosfery tradycyjnych obrzędów i opustoszenie kościołów[72]. Jak głosi dziś następca Levebvre'a – Franz Schmidberger, w konsekwencji przyjęcia Konstytucji o liturgii świętej: „Miejsca ołtarzy zajęły stoły, odnawiana we mszy bezkrwawa ofiara krzyża zamieniła się w międzyludzką ucztę przyjaźni, kapłan, pozbawiony sakralnego charakteru, zamienił się w przewodniczącego zgromadzenia"[73]. Mniej stronnicze podejście pozwala zauważyć w dokumencie przede wszystkim wysiłek na rzecz zaangażowania wiernych w wewnętrzne życie Kościoła, które skupiać się miało wokół aktów liturgicznych. Jak stwierdzono: „Liturgia nie wyczerpuje całej działalności Kościoła [...], jednak jest szczytem, do którego zmierza działalność Kościoła, i jednocześnie jest źródłem, z którego wypływa cała jego moc" [SC, 9–10]. Za niewystarczające uznano sformułowania utożsamiające liturgię z publicznym kultem i podkreślono, że jest raczej dokonywaną za pośrednictwem Chrystusa świętą wymianą i dialogiem między Bogiem a człowiekiem. Zwrócona została uwaga na sakramentalny charakter liturgii, której bosko-ludzka struktura odzwierciedla naturę Kościoła i stanowi kontynuację tajemnicy Wcielenia. Najbardziej uderzającą cechą konstytucji jest jednak nacisk położony na uczestnictwo wiernych w liturgii[74]. „Matka Kościół bardzo pragnie, aby wszystkich wiernych prowadzić do pełnego, świadomego i czynnego udziału w obrzędach liturgicznych [...]. To pełne i czynne uczestnictwo całego ludu trzeba mieć dokładnie na uwadze przy odnowieniu i pielęgnowaniu świętej liturgii" [SC, 14]. „Kościół zatem bardzo się troszczy o to, aby chrześcijanie podczas tego misterium wiary nie byli obecni jak obcy i milczący widzowie, lecz aby przez obrzędy i modlitwy tę tajemnicę dobrze rozumieli, w świętej czynności uczestniczyli świadomie, pobożnie i czynnie" [SC, 48]. Sformułowania te miały decydujący wpływ na postulowany kształt nowych budowli kościelnych, co wprost zapisano w Konstytucji o liturgii świętej: „Przy wznoszeniu zaś świątyń należy troskliwie dbać o to, aby ułatwiały wykonywanie czynności liturgicznych oraz osiągnięcie czynnego uczestnictwa wiernych" [SC, 124]. Wyrażone życzenie łączyło się z koncepcją sztuki jako rodzaju aktywności szczególnie uprawnionej dla działań Kościoła. W obrębie takiego podejścia można było uznać, że sztuki „z natury swej dążą do wyrażenia w jakiś sposób w dziełach ludzkich nieskończonego piękna Bożego" [SC, 122]. Konstytucję zamykało niezwykłe otwarcie na sztukę współczesną, zawarte w stwierdzeniu: „Kościół żadnego stylu nie uważał jakby za swój własny, lecz stosownie do charakteru i warunku narodów oraz potrzeb różnych obrządków dopuszczał formy artystyczne każdej epoki, tworząc z biegiem wieków skarbiec sztuki, który z całą troską należy zachować. Także sztuka naszej epoki oraz wszystkich narodów i regionów może się swobodnie rozwijać w Kościele, byleby z należną czcią i szacunkiem służyła świątyniom i świętym obrzędom, tak aby mogła swój głos dołączyć do tego cudownego hymnu chwały, który w poprzednich wiekach najwięksi artyści wyśpiewywali na cześć wiary katolickiej" [SC, 123][75]. Zalecenie kształtowa-

[71] Schnell 1972, s. 3.

[72] Schmidbeger 1997, s. 19.

[73] Tamże.

[74] Jak zauważył autor słownika słów użytych w dokumentach Soboru Watykańskiego II, terminu „participo" (uczestniczę) użyto w nich 60 razy (w tym w konstytucji o liturgii 9 razy), słowo „participatio" (uczestnictwo) użyte zostało 32 razy (w tym w konstytucji 32 razy), a słowo „participans" (uczestnicząc) – 33 razy (w tym w konstytucji 4 razy). Por. Xaverius Ochoa, *Index verborum cum documentis Consilii Vaticani secundo*, Comentarium pro religiosis, Citta del Vaticano 1967, s. 358–359 (za: Janiec 2007, przyp. 29).

[75] Niemal identyczną deklarację zawiera inny jeszcze soborowy dokument, a mianowicie Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et Spes* (z 7 grudnia 1965 roku), w której stwierdzono, że „powinny znaleźć uznanie Kościoła nowe formy sztuki, odpowiadające ludziom współczesnym, stosownie do właściwości różnych narodów i krajów. Niech doznają one przyjęcia w świątyniach, jeśli podnoszą umysł ku Bogu przez stosowny rodzaj wyrazu, zgodny z wymogami liturgii" (GS, 62).

nia wnętrz tak, aby umożliwiały czynne uczestnictwo, prowadziło do tworzenia kościołów jednoprzestrzennych, centralizujących, pozbawionych naw bocznych i bocznych ołtarzy. Miało to umożliwiać lepszą widoczność kapłana sprawującego mszę, lepszą słyszalność i umożliwiać nawiązywanie kontaktu między zgromadzonymi. Zalecenie dotyczące kwestii duchowych w architektonicznej praktyce przekształcono w duchu usprawnień czysto biologicznych, dając początek kierunkowi, który można określić jako funkcjonalizm liturgiczny.

Wpływ na kształt architektury kościołów miała także Konstytucja dogmatyczna o Kościele *Lumen Gentium* (z 21 listopada 1964 roku), w której dążenia do zwiększenia godności i znaczenia wiernych doprowadziły do objęcia ich kategorią kapłaństwa. W myśl tego dokumentu katolicy świeccy zostali „uczynieni na swój sposób uczestnikami kapłańskiego, prorockiego i królewskiego urzędu Chrystusowego" [LG, 31]. Dla uzasadnienia tezy przywołany został fragment Pierwszego Listu św. Piotra Apostoła mówiący o wierzących: „Wy zaś jesteście wybranym plemieniem, królewskim kapłaństwem, narodem świętym, ludem [Bogu] na własność przeznaczonym, abyście ogłaszali chwalebne dzieła Tego, który was wezwał z ciemności do przedziwnego swojego światła" (1 P 2,9). Dokument dalej precyzował różnice między kapłaństwem urzędowym a powszechnym: „Kapłaństwo zaś powszechne wiernych i kapłaństwo urzędowe, czyli hierarchiczne, choć różnią się istotą, a nie stopniem tylko, są sobie jednak wzajemnie podporządkowane, jedno i drugie bowiem we właściwy sobie sposób uczestniczy w jednym kapłaństwie Chrystusowym. Kapłan urzędowy mianowicie, dzięki władzy świętej, jaką się cieszy, kształci lud kapłański i kieruje nim, sprawuje w zastępstwie Chrystusa (*in persona Christii*) Ofiarę eucharystyczną i składa ją Bogu w imieniu całego ludu, wierni zaś na mocy swego królewskiego kapłaństwa współdziałają w ofiarowaniu Eucharystii, pełnią też to kapłaństwo przez przyjmowanie sakramentów, modlitwę i dziękczynienie, świadectwo życia świątobliwego, zaparcie się siebie i czynną miłość" [LG, 10]. Precyzja powyższych stwierdzeń zacierała się w powszechnym odbiorze i wraz z ogólniejszymi tendencjami demokratycznymi przyczyniła się do dalszego zmniejszenia rozdziału przestrzeni kościoła na nawę i prezbiterium. Konstytucja *Lumen Gentium* wprowadziła ponadto nową, bardzo nośną metaforę Kościoła jako pielgrzymującego Ludu Bożego. Nie miała ona na celu zastąpienie metafory Mistycznego Ciała Chrystusa, znacznie bardziej akcentującej hierarchiczną strukturę Kościoła, jednak również w tym wypadku zadziałała wykluczająca logika modernizmu i nowy obraz wyparł starszy. W stosunku do budowli kościelnych nowa metafora – w połączeniu ze stwierdzeniem, że „Kościół pielgrzymujący [...] ma postać tego przemijającego świata" [LG, 48] – zaowocowała dalszą pospolityzacją brył kościołów i zacieraniem elementów wyróżniających świątyń od budowli o świeckim przeznaczeniu. Przesłanki zawarte w trzech omówionych konstytucjach umocniły rozwój koncepcji kościoła jako *domus ecclesiae*, wypierającej tradycyjną koncepcję *domus Dei*. W przedmodernistycznej logice koncepcje te nie musiały konkurować ze sobą, w modernistycznej należało się opowiedzieć tylko za jedną. Nowe rozumienie Kościoła zwiększyło znaczenie Kościoła lokalnego (parafialnego), a obniżyło znaczenie Kościoła powszechnego i Niebieskiego. Jako pozytywną konsekwencję przyjęto, że odchodzące od myśli soboru wyobrażenia o Kościele pociągnęły za sobą podkreślanie praktycznego wymiaru miłości bliźniego, polegającego na wzajemnej pomocy i służbie potrzebującym. Zrozumienie dla problemów wynikających z życia we wspólnocie przerodziło się niekiedy w rozbudowaną refleksję nad problemami społecznymi i socjalne zaangażowanie niektórych Kościołów (zwłaszcza niemiec-

kich). Wraz z nowymi kościołami wznoszono rozbudowane centra parafialne, a organizacjom kościelnym powierzano liczne funkcje socjalne[76].

W okresie posoborowym na budownictwo kościelne uzyskała wpływ publicystyka pozbawiająca myśl soborową wyważonego charakteru. Potrzebę wyjaśnień treści przyjętych ustaleń tylko częściowo zaspokajały instrukcje kościelne, rozwijające niektóre sformułowania z dokumentów soboru. Najbardziej widoczna zmiana okresu posoborowego dotyczyła przeorientowania kierunku sprawowania mszy świętej przez kapłana z *ad orientem* (*versus Deum*) na *versus populum*. Zwyczaj odprawiania „twarzą do ludu" wywodzi się z eksperymentów prowadzonych w ramach młodzieżowego ruchu „Quickborn" i nabożeństw na zamku Rothenfels oraz rytu propagowanego przez Piusa Parscha w kościele św. Gertrudy w Klosterneuburgu koło Wiednia. Zmiany takiej nie anonsował żaden dokument soboru, a jedynie bardzo skrótowo została ona zapisana w posoborowych instrukcjach. Dążenia do takiego rytu najwcześniej znalazły swój wyraz w instrukcji Kongregacji Obrzędów zatytułowanej *Inter Oecumenici* z 26 września 1964 roku, gdzie w paragrafie 91. zapisano: „Pożądane jest wystawienie ołtarza wielkiego w takim oddaleniu od ściany, aby go łatwo obejść i aby celebra mogła się odbywać twarzą do ludu: w świątyni zaś ołtarz powinien zająć takie miejsce, aby rzeczywiście stanowił ośrodek, na którym samorzutnie skupia się uwaga całego zgromadzenia wiernych"[77]. Pięć lat później w *Ogólnym wprowadzeniu do Mszału Rzymskiego* zalecono podobnie: „Główny ołtarz powinien być wolno stojący, tak aby można go było bez trudności obchodzić i zwróciwszy się ku wspólnocie odprawiać przy nim Mszę. Powinien on być tak ustawiony, by rzeczywiście tworzył centralny punkt wnętrza, w stronę którego zwraca się cała uwagą wiernych" [OWMR, 262][78]. Negatywne opinie o nowym kierunku sprawowania mszy pojawiały się głównie w środowiskach tradycjonalistycznych, ale ze zdecydowaną krytyką wypowiedzianą przez teologa Watykanu można się spotkać dopiero w pracy kardynała Ratzingera *Der Geist der Liturgie* (Freiburg 2000)[79]. Ówczesny prefekt Kongregacji Nauki Wiary wypowiedział się w tej pracy za powrotem do tradycyjnego układu i zreformowaniem innych reform[80].

Tekst wprowadzenia do kanonu mszy, opublikowany w 1969 roku, traktowany był jako praktyczne i konkretne streszczenie konstytucji *Sacrosanctum Concilium* i *Lumen Gentium*. Wyraźnie zdefiniowano w nim naturę liturgii, dokonano rozróżnienia między urzędowym a powszechnym kapłaństwem, wiele uwagi poświęcając zagadnieniu świadomego, czynnego i pełnego uczestnictwa wiernych w sprawowaniu obrządku mszy świętej. Osobny duży rozdział dotyczył urządzeniu budowli kościelnej odpowiadającemu nowemu ujęciu liturgii. „Na sprawowanie Eucharystii lud Boży gromadzi się zwykle w kościele lub, gdy kościoła brak albo jest on niewystarczający, w innym odpowiednim miejscu, godnym tak wielkiego misterium. Zarówno kościoły, jak i te miejsca powinny być odpowiednio przystosowane do sprawowania czynności liturgicznych i osiągnięcia czynnego udziału wszystkich wiernych. Świątynie i przedmioty związane z kultem Bożym powinny być prawdziwie godne i piękne, stanowiąc jednocześnie znaki i symbole rzeczywistości nadprzyrodzonych" [OWMR, 288]. W tekście zawarta była pewna zachęta do nowatorstwa: „Kościół zabiega o wprowadzenie nowych dzieł zgadzających się z duchem następujących po sobie epok" [OWMR, 289; Instrukcja „Inter Oecumenici", 13]. Skonkretyzowano także zalecenia dotyczące struktury nowo wznoszonych kościołów: „[...] ogólny plan budowli kościelnej powinien być tak pomyślany, by wyrażał niejako obraz zgromadzonego ludu [...]. Chociaż to wszystko

[76] Kahle 1990, s. 18.

[77] *Instrukcja o należytym wykonywaniu Konstytucji o liturgii świętej „Inter Oecumenici"*, AAS 56 (1964); „Wiadomości Diecezjalne", Katowice 1964, nr 11–12, s. 129–144.

[78] W nowym wydaniu *Ogólnego wprowadzenia do Mszału Rzymskiego*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2006, nr 299, we wcześniejszym ujęciu z 1969 roku – nr 262.

[79] Ratzinger 2000.

[80] Ratzinger 2000, s. 185–186; Heinz 2002, s. 16–34. Jak przypomniał Klaus Gamber, dyrektor Instytutu Teologicznego w Ratyzbonie, w tradycji Kościoła katolickiego nie istnieją przesłanki historyczne do celebracji *versus populum*, natomiast zachęta do takiego ukierunkowania znajduje się w pracy Lutra *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes* z 1526 roku, gdzie w rozdziale *Niedziela dla świeckich* reformator napisał: „Ale we właściwej Mszy dla dobrych chrześcijan ołtarz nie mógłby pozostać takim, jak teraz, a kapłan powinien być ciągle zwrócony ku ludowi, jak bez wątpienia uczynił to Chrystus w czasie Ostatniej Wieczerzy. To jednak w swoim czasie" (za: Gamber 1998, s. 26; por. także: Gamber 1970; Gamber 1971).

ma wyrażać hierarchiczną strukturę i rozmaitość funkcji, ma się jednak przyczyniać do wytworzenia wewnętrznej i organicznej jedności, przez którą ukazuje się jedność całego ludu świętego" [OWMR, 294].

Dokumenty Soboru Watykańskiego II poświęcone związkom między odnawianą liturgią a architekturą nie były powszechnie znane w środowiskach architektów, dlatego w kształtowaniu nowych rozwiązań w architekturze kościołów miały nieporównanie mniejsze znaczenie niż publikacje zaangażowanych zwolenników radykalnych reform liturgii i architektury. W otwarciu pola refleksji nad nowymi możliwościami architektury sakralnej olbrzymią rolę odegrały przede wszystkim publikacje Petera Hammonda z okresu przed rozpoczęciem soboru i Louisa Bouyera z 1967 roku[81]. Poglądy Hammonda były bodaj najczystszą postacią teorii funkcjonalizmu liturgicznego i wywarły wielki wpływ na architekturę kościołów katolickich, mimo że ich autor był anglikaninem. Przyczyną uzyskania uznania poza kręgiem jednego wyznania był jednoznaczna akceptacja dążeń Ruchu Liturgicznego i ich doskonałe połączenie ze skłonnościami typowymi dla architektonicznego funkcjonalizmu. Hammond przekonująco i logicznie skrytykował tradycjonalistyczne wątki architektury współczesnej, równie krytycznie odniósł się do przejmowania do architektury kościołów wyłącznie formalnych wzorców architektury nowoczesnej i wskazał, że właściwym źródłem pożądanej aktualnie architektury sakralnej powinna być analiza funkcjonalna pogłębiona o refleksję nad charakterem chrześcijańskiej gminy religijnej. Jak to bywa w modernistycznych wywodach, logika była niezłomna i być może dlatego niczyjej uwagi nie zwróciło odrzucenie dziedzictwa przeszłości zawierającego rozwiązania, które sprawdzone były nie tylko pod względem logicznym. W racjonalnych wywodach Hammonda nie sposób znaleźć najmniejszego zrozumienia dla jakichkolwiek niewyjaśnialnych źródeł form architektonicznych, zwłaszcza odwołań do piękna, metaforyki czy potrzeby zachowania ciągłości w przemianach.

Umieszczając swoje oceny budownictwa kościelnego między biegunami postępu i zacofania, Hammond uznał, że mimo zbudowania po zakończeniu II wojny światowej setek nowych kościołów Europie większość z nich jest nadal „zacofana"[82]. Przyczyną tego stanu miało być tkwienie architektów w tradycyjnych wyobrażeniach o budynku kościelnym, w których decydującym motywem był zwyczajowy kształt bryły zewnętrznej, a następnie uzasadnione tradycją podziały przestrzeni wewnętrznej i detale (iglice, witraże). Sprzeciw Hammonda wobec takiego stanu rzeczy opierał się na przekonaniu, że kościoły średniowiecza, które w decydującym stopniu determinowały wyobrażenie o budowli kościelnej, reprezentują wypaczony sposób oddawania czci i typ wierzeń, który nie jest już praktykowany[83]. Autora irytowało także kontynuowanie wątków symbolicznych, co zawarł we fragmencie artykułu głoszącym, że „Kościoły budowane są po to, aby «wyrażać» to i «symbolizować» tamto. Mamy kościoły, które wyglądają jak dłonie złożone do modlitwy; które symbolizują aspiracje lub zakotwiczenie industrialnego pielgrzyma; kościoły, które wyrażają królowanie Chrystusa; kościoły o kształtach podobnych do ryb, płomieni i kwiatów namiętności"[84]. Nawiązując do kościoła prezbiteriańskiego w Stamford (Connecticut, Stany Zjednoczone), który przyjął kształt ryby, Hammond zadawał pytanie: „Co ma wspólnego ten kapryśny symbolizm z wyjątkowym przeznaczeniem kościoła?"[85]. Równie wstrzemięźliwy był także wobec przejmowania wyłącznie formalnych wzorców architektury nowoczesnej. Drażnił go „śmietnik współczesnych komunałów": okrągłe okna czy szkieletowe wieże dzwonnicze. Rozważana przez Hammonda nowa architektura kościelna nie mogła powstać wyłącznie przez akceptację rewolucji technologicz-

[81] Hammond 1960; Hammond 1962a; Bouyer 1967.

[82] Hammond 1962, s. 15.

[83] Tamże, s. 35–36.

[84] Tamże, s. 24.

[85] Tamże, s. 25.

nej czy w sytuacji, kiedy funkcjonalność budowli podporządkowana zostaje efektowi wizualnemu, oznajmiającemu o przyjęciu wizualnych zasad architektury nowoczesnej. Hammond powołał się w tym względzie na pogląd Schwarza, że „Nie wystarczy jedynie uczciwe posłużenie się środkami i formami naszych czasów. Jedynie ze świętej rzeczywistości wyrosnąć mogą święte budowle. To, co czyni prace świętymi, nie jest życiem świata, ale wiary – wiary jednakże naszych czasów. [...] Substancją wszystkich kościołów jest żywy Kościół"[86]. W myśl poglądów Schwarza, w strukturze budowli kościelnej powinna się uwidaczniać i tworzyć z nią treściową jedność struktura Kościoła jako zgromadzenia wiernych. Dopiero w tym postulacie zawiera się początek akceptowanych przez Hammonda podejść architektury nowoczesnej do zadania budowy kościoła.

Zdaniem brytyjskiego autora, z tysięcy „nowoczesnych kościołów wybudowanych od czasów II wojny światowej przeważająca większość to przede wszystkim studia kompozycji, a nie funkcjonalne konstrukcje zaprojektowane po to, aby służyć działaniom wspólnoty"[87]. Przytoczona opinia jest przejawem wizji architektury nowoczesnej, która nie może pozostać sprawą konwencji stylistycznej, zastosowania nowych materiałów czy systemów konstrukcyjnych, lecz powinna stać się wytworem „radykalnej analizy funkcjonalnej". Podczas projektowania budowli kościelnej należało opróżnić umysł z koncepcji formalnych, a w dalszym postępowaniu przestudiować szczególną działalność, której ma służyć kościół, i zadawać pytania o naturę chrześcijańskiej wspólnoty i jej wyróżniające cechy. Nowoczesna architektura kościelna nie powinna odnajdywać swoich źródeł jedynie w nowej architekturze, lecz dążyć do głębszego zrozumienia natury i funkcji Kościoła w nowoczesnym świecie. Dla tego celu decydujące były odkrycia poczynione przez reformatorów z kręgu Ruchu Liturgicznego, w którym charakter miejsca gromadzenia na obrzędzie powiązany został z odnowionym rytuałem. Hammond napisał o tym następująco: „Traktowanie liturgii eucharystycznej jako uroczystego spektaklu, wykonywanego na oddalonej scenie przez garstkę profesjonalnych aktorów dla pouczenia amorficznego tłumu widzów, jest błędnym pojmowaniem istoty jej charakteru. Nie o taki chodzi rodzaj działania. Kościół jest głównie miejscem przeznaczonym do *dokonywania*, do wspólnego *działania*, w którym wszyscy są uczestnikami i każdy ma swoją stosowną funkcję do wykonania. Nie jest to rodzaj przyozdobionej jaskini, w której samotna jednostka może odnaleźć pewien rodzaj doświadczenia oddawania czci i gdzie jej emocje mogą być rozpalane przez kontemplację oddalonego spektaklu"[88]. Krokiem ku architekturze kościelnej naszych czasów miało być odkrycie, że kościół chrześcijański jest przede wszystkim „domem wspólnoty" i że nie ma on żadnego niezależnego znaczenia poza tą wspólnotą. Oznaczało to właściwie, że budowla kościelna mogła nie mieć żadnych artystycznych czy estetycznych cech, jakie wyróżniałyby ją pod względem jakości czy odróżniałyby ją od budowli świeckich. Domysł taki znajduje wsparcie w przytoczonym przez Hammonda zdaniu Schwarza: „Do celebracji Wieczerzy Pańskiej potrzebne jest umiarkowanie duże, o dobrych proporcjach pomieszczenie, a w jego centrum stół, na stole zaś misa z chlebem i kielich z winem [...]. To wszystko. Stół, przestrzeń i ściany tworzą najprostszy kościół [...]. Istniały większe formy budowli kościelnej niż ta, ale nie jest właściwy czas po temu. Nie możemy kontynuować od miejsca, które wyznaczyły gotyckie katedry. W zamian musimy wejść w proste rzeczy u źródeł chrześcijańskiego życia. Musimy rozpocząć na nowo, a nasze rozpoczynanie musi być szczere"[89]. Nie dziwi w tym kontekście pogląd Hammonda, że zanim zacznie się budować współczesne katedry, należy najpierw wybudować kilka szczerych „li-

[86] Schwarz 1938 [w języku angielskim: Schwarz 1958], s. 10, 212 (za: Hammond 1962, s. 18).

[87] Hammond 1962, s. 24.

[88] Tamże, s. 28.

[89] Schwarz 1958, s. 35–36 (za: Hammond 1962, s. 20).

turgicznych szop". Nie dziwi także jego pozytywna opinia o rzeczywiście wybudowanej „liturgicznej szopie", jak jawiła mu się skrajnie prosta kaplica św. Alberta w Leversbach koło Düren, wybudowana w latach 1932–1933 przez Schwarza, czy tego samego autora zredukowany w warstwie estetycznej kościół Bożego Ciała w Akwizgranie z lat 1928–1930. Obecnie budowla z Akwizgranu jest inaczej rozumiana niż przyjął to Hammond, ale na początku lat sześćdziesiątych mogła być ona przykładem kościoła, w którym ważna jest gromadząca się wspólnota, a nie architektoniczne otoczenie. Hammond, nawiązując do budowli, Schwarza napisał: „Tutaj nareszcie architektura kościelna ponownie odkryła swoją funkcję. Kościół ponownie stał się domem ludu Bożego: instrumentem do formowania się wspólnoty ludzkiej, która sama jest instrumentem do przywrócenia wszystkich rzeczy w Chrystusie. Kościoły te są właściwie narzędziami liturgicznymi i duszpasterskimi. Odsunięto rozpraszające uwagę drugorzędne składniki, a ujawniony został prawdziwy cel budowli. Kiełkująca rewolucja w architekturze kościelnej, rozpoczęta przez architektów takich jak Perret czy Moser, posunięta została o stopień dalej. Jeśli Antoniuskirche wprowadził rewolucję technologiczną do budowli kościelnej, to kościół Schwarza w Akwizgranie rozpoczął rewolucję kolejną, głębszą i bardziej radykalną. Sprawiła ona, że architekci zaczęli wywodzić problematykę kościoła z teologicznych, liturgicznych i praktycznych koncepcji"[90]. Z architektonicznymi modernistami Hammond dzielił też przekonanie, że architektura bywa zdolna do wywierana głębokiego wpływu na jej użytkowników, podczas gdy praktyka wykazuje, że żywa wiara może rodzić byle jakie kościoły, a dobrej jakości kościoły niekoniecznie są źródłem wiary. Również zbyt proste potraktowanie i w konsekwencji odrzucenie znaczenia symbolizmu okazało się działaniem nader radykalnym.

W wyjaśnieniu, że część reform liturgicznych o bezpośrednim wpływie na rozplanowanie budynku kościelnego dokonana została nie tylko poza oficjalnymi postanowieniami Kościoła, ale także poza wypowiedziami wybitnych teologów i liturgistów, pomocne jest poznanie twórczości oratorianina Louisa Bouyera, który w 1967 roku w wydawnictwie amerykańskiego University of Notre Dame opublikował głośne studium *Liturgy and Architecture*. Bouyer zawarł w tej pracy oparte na badaniach historycznych opisy kształtów i rozplanowania starożytnych synagog, wczesnych kościołów syryjskich, rzymskich bazylik, kościołów bizantyjskich, kościołów średniowiecznej Europy i dalej aż do czasów sobie współczesnych. Będąc jednym z niemieckich zwolenników przesunięcia ołtarza do centrum nawy i sprawowania mszy *versus populum*, przypomniał, że zarówno on, jak i inni pionierzy reform przyjmowali ograniczoną użyteczność takich zabiegów[91]. Bouyer stwierdził, że była to propozycja i praktyka odpowiednia dla niewielkich wspólnotowych nabożeństw, która w sytuacji udziału większej liczby osób prowadzi do tego, że ołtarz zbyt mocno rozdziela dwa kapłańskie stany uczestniczące w mszy świętej. Jako powód powszechnego przyjęcia poglądu, że celebracja *versus populum* zalecona została oficjalnie przez władze kościelne, podał telewizyjną transmisję mszy z Bazyliki św. Piotra, sprawowanej przez Pawła VI podczas Soboru Watykańskiego II, kiedy to papieża ukazano jako zwróconego w stronę wiernych[92]. Kilkanaście lat później opublikowano wywiad z Bouyerem (przeprowadzony przez Georges'a Daixa), w którym znacznie szerzej scharakteryzował on błędny rozwój praktyk sprawowania mszy świętej i budownictwa kościelnego będący następstwem reform liturgicznych[93]. W ten sposób Bouyer, chociaż różnił się w poglądach od tak zdeklarowanych tradycjonalistów, jak Klaus Gamber czy Michael Davies, stał się jednym z najbardziej znanych krytyków nowych oby-

[90] Hammond 1962, s. 19.

[91] Bouyer 1993, s. 99–112.

[92] Tamże, s. 100; Schloeder 1962, s. 69.

[93] Bouyer 1980.

czajów liturgicznych i nowej architektury kościelnej. Podsumowanie stanowisk krytycznych przyniosła praca Stevena Schloedera.

Opublikowana w 1998 roku książka Schloedera, poświęcona realizacji postanowień Soboru Watykańskiego II w sferze liturgii i architektury, reprezentuje refleksję nad kwestiami związków teologii i architektury poprzedzoną trzydziestoletnim okresem praktycznych zastosowań koncepcji posoborowych[94]. Sytuacja taka przydaje książce większej bezstronności niż publikacje zdeklarowanych tradycjonalistów, których krytyczne poglądy zostały w pracy Schloedera niemal całkowicie pominięte. Gdy zatem autor szuka poparcia dla swoich tez, to znajduje je przede wszystkim w oficjalnych dokumentach Kościoła, w tym – pominąwszy dokumenty soborowe – w opiniach zawartych w encyklikach Jana Pawła II oraz książkach kardynała Josepha Ratzingera. Wnioski przedstawione przez Schloedera są jednak zaskakujące zbieżne z opiniami tradycjonalistów. Autor uważa, że w analizowanym przez niego okresie wystąpiło wiele błędów natury teologicznej, które negatywnie wpłynęły na architekturę kościołów w drugiej połowie XX wieku. Postawiona przez niego teza głosi więc, że słabości architektury sakralnej wynikają z błędów w sferze refleksji teologicznej w trzech zakresach: chrystologii, refleksji nad sakramentalnymi aspektami liturgii oraz eklezjologii[95]. Decydującą rolę odegrały błędy chrystologiczne związane ze zbyt słabym pojmowaniem dwoistości natury Chrystusa, jednocześnie boskiej i ludzkiej, co prowadziło do omyłek w teologii sakramentalnej i eklezjologii. Błędy dotyczące teologii sakramentalnej objawiły się przede wszystkim w osłabieniu znaczenia świętości kapłana działającego „*in persona Christii*" i zrównywanie jego posługi z funkcjami kapłańskimi Ludu Bożego oraz w skupieniu uwagi na liturgii ziemskiej bez jednoczesnego łączenia jej z liturgią niebiańską. Błędy tego samego rodzaju dotyczyły ponadto nadmiernego eksponowania w liturgii eucharystycznej aspektu świątecznego posiłku przy jednoczesnym pomniejszaniu jej roli jako ofiary. Trzeci rodzaj błędów, to jest błędy eklezjologiczne, dotyczył twierdzenia, że metaforyczne ujęcie Kościoła jako *Corpus Christii*, uwypuklające jego hierarchiczną strukturę, zastąpione zostało metaforą pielgrzymującego do Boga Ludu Bożego, określeniem bardziej demokratycznym i podnoszącym godność Kościoła ziemskiego. Każdy z wymienionych tu w zarysie rodzajów błędów miał bezpośrednie konsekwencje w formach przyjmowanych przez budowane w ostatnim półwieczu kościoły. Schloeder zwrócił uwagę, że za błędy te odpowiadają przede wszystkim myśliciele z kręgu Ruchu Liturgicznego i ich zwolennicy, którzy w „zamieszaniu powstałym po soborze" upowszechnili pewne propozycje jako zaaprobowane przez sobór[96].

Błędy chrystologiczne logicznie uprzedzają pozostałe. Jak przypomniał Schloeder, definicja Soboru Chalcedońskiego (451 rok) głosiła, że Chrystus jest osobą o dwóch naturach – ludzkiej i boskiej, co wprawdzie pozostaje okolicznością niezgodną z pojmowaniem ludzkim, ale jest jednocześnie podstawowym wskazaniem na możliwość istnienia rzeczy zarówno świętych, jak i świeckich[97]. Do obrzędów, osób czy rzeczy, które mają podwójną naturę, należą między innymi: liturgia, Kościół jako zgromadzenie wiernych i kościół jako budowla sakralna. Współcześnie jednak ukształtował się obyczaj zwracania przede wszystkim uwagi na możliwą do pojęcia stronę wymienionych zachowań, zgromadzeń czy przedmiotów. Ogólną konsekwencją było banalizowanie ujęć dotyczących problematyki wymienionych zakresów rzeczywistości. W bardziej szczegółowych kwestiach zwraca uwagę nastawienie, w którym ignoruje się boskość Chrystusa i rozwija refleksję nad społecznym znaczeniem jego misji, a zatem też misji Kościoła. Nauczanie o Chrystusie prowadzone z naciskiem na zrozumienie ludzkiego aspektu

[94] Schloeder 1998. Praca przetłumaczona została na język włoski jako *L'Architettura del Corpo Mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II* (przeł. Carlo Fiore, Società Editrice L'Epos, Palermo 2005). Autor (ur. 1960) jest przede wszystkim czynnym architektem i twórcą projektów budowli kościelnych w Stanach Zjednoczonych (między innymi w Collinsville, Meridian i Pensacola). W 2003 roku uzyskał stopień doktora w Graduate Teological Union (Berkeley, Kalifornia). Publikował liczne artykuły w „Catholic World Report", „Crisis", „Faith and Form" i „Intercollegiate Reviev".

[95] Schloeder 1998, s. 43.

[96] Tamże, s. 16.

[97] Tamże, s. 44.

jego historii prowadzi do tworzenia kościołów jako centrów społecznych parafii, w bardziej zaś radykalnych ujęciach, gdy Chrystus jest postrzegany jako postać polityczna, do ukazywana go jako politycznego aktywisty. Przykładem może być Kościół Miłosierdzia w Managui, stolicy Nikaragui, gdzie ukrzyżowany Chrystus przedstawiony jest jako lewicowy rewolucjonista zamordowany przez Gwardię Narodową, a ołtarz przyjął kształt barykady. Boskość Chrystusa w ogóle nie jest przywoływana[98].

Błąd dotyczący pojmowania mszy świętej – opisany przez Schloedera – nie pojawia się w sferze oficjalnych rozstrzygnięć doktrynalnych, ale w mniej określonej sferze powszechnie przyjmowanych opinii[99]. Wbrew ustalonemu nauczaniu Kościoła o podwójnej rzeczywistości Eucharystii, będącej jednocześnie wspólnotowym posiłkiem i religijną ofiarą, wielu współczesnych teologów i liturgistów skupia swoją uwagę na aspekcie posiłku. Zredukowanie nabożeństwa do posiłku jest jednak nadmiernym uproszczeniem, któremu bezpośrednio przeciwstawił się kardynał Ratzinger w książce *Uczta wiary*[100]. Ratzinger, opierając się na badaniach nad liturgią Josepha Jungmanna, wyjaśniał, że chociaż Eucharystia została ustanowiona podczas Ostatniej Wieczerzy, to posiłek nie jest jedyną poprawną formą mszy. Posiłek tylko wtedy może być aktem religijnym, gdy pociąga za sobą ofiarę. Posiłek uświęca poświęcenie na ofiarę – ofiarowanie przez śmierć. Uczynić świętym można jedynie przez przeznaczenie na śmierć. Jak ujął to Jan Paweł II: „Jeżeli oddzieli się tajemnicę Eucharystii od jej osobliwej ofiarnej i sakramentalnej natury, wtedy przestaje ona istnieć" [DC, 8]. Do pojęcia Eucharystii jako ofiary kilkakrotnie odwoływały się dokumenty soboru, w tym zwłaszcza *Sacrosanctum Concilium*, gdzie zapisano: „Nasz Zbawiciel podczas Ostatniej Wieczerzy, w noc, kiedy został zdradzony, ustanowił eucharystyczną Ofiarę swojego Ciała i Krwi, aby na wieki, aż do swego przyjścia, utrwalić Ofiarę Krzyża" [SC, 47]. Zagubienie ofiarnego i sakramentalnego charakteru Eucharystii, przy jednoczesnym wyeksponowaniu jej aspektu jako posiłku, było jednym z powodów przesunięcia ołtarza w stronę nawy, a w nowych kościołach – umieszczenia go w centrum budowli oraz przekształcenia ołtarza w stół o zredukowanych kształtach, niekiedy nawet ze szklanym blatem[101]. W zdecydowanej opinii Schloedera, Eucharystia jest przede wszystkim ofiarą i takie jej rozumienie powinno być decydujące dla budowy kościołów. W architektonicznej praktyce pogląd ten tworzy wskazówkę, by złożona rzeczywistość Eucharystii zyskiwała w ukształtowaniu strefy ołtarzowej bardziej złożony wyraz artystyczny[102].

Jedną z najbardziej widocznych różnic między kościołami tradycyjnymi a nowoczesnymi jest sposób artykulacji wnętrza. Nowoczesne kościoły nawet wtedy, gdy mają wyodrębnioną strefę ołtarza, nie zawierają form podkreślających pozycję kapłana. Zdaniem Schloedera jednak, podział przestrzeni w ukształtowaniu kościoła katolickiego na nawę główną i prezbiterium ma charakter konieczny i odzwierciedla podział kapłaństwa na ministerialne i powszechne[103]. Oba te podziały bywały w ostatnim półwieczu dość często kwestionowane. Tendencja do zacierania różnic między duchownymi a pozostałymi uczestnikami liturgii objawia się przede wszystkim w niedostrzeganiu nadzwyczajnego znaczenia kapłana, który występuje jako *alter Christus*. W myśl określeń zawartych w *Dominicae cenae* kapłan składa ofiarę *in persona Christii*, co oznacza szczególne, sakramentalne utożsamienie go z Najwyższym Kapłanem [DC, 8]. Działając *in persona Christii*, kapłan przenoszony jest w stan największej świętości i duchowo staje się jej częścią. Oczywiste w tej sytuacji jest sformułowanie wymagania, aby pozycja kapłana w zgromadzeniu znalazła architektoniczne odzwierciedlenie. Czynności ofiarne kapłana oddzielają go od wspólnoty, a ofiarowanie zamienia przestrzeń, w której ofiarowanie to się

98 Tamże; Johnson 1983, s. 103.

99 Schloeder 1998, s. 45.

100 Ratzinger 1986.

101 Schloeder 1998, s. 45.

102 Tamże, s. 54.

103 Tamże, s. 53.

odbywa, w „terra sancta" – ziemię świętą. Pojęcie miejsca prawdziwie uświęconego powinno – w koncepcji Schloedera – zostać odzwierciedlone w odpowiednim ukształtowaniu samego prezbiterium. Teologiczne argumenty za utrzymaniem przejrzystego podziału na nawę i prezbiterium Schloeder wzmacnia licznymi odwołaniami do tradycji, by ostatecznie stwierdzić, że odrzucanie podziału dzieje się bez potrzeby i przynosi wątpliwe korzyści. W świecie, który unika rozróżniania na „święte" i „świeckie", odnawianie takiego podziału ma – jego zdaniem – szczególne znaczenie. Dodatkowo można tutaj przywołać sprzeciw objawiony prorokowi Ezechielowi, a skierowany przeciw kapłanom Jerozolimy, którzy „Nie rozróżniają pomiędzy tym, co święte, i tym, co nieświęte" (Ez 22,26).

Kolejna kategoria błędów teologicznych, które zyskały wpływ na rozwój architektury kościelnej, to błędy w pojmowaniu Kościoła[104]. Analizując ten rodzaj błędów, Schloeder wskazał na prace Austina Flannery'ego, które w sposób symptomatyczny dla wielu innych autorów głosiły, że w ważnych dla obrazu dokonań Soboru Watykańskiego II dokumentach, a zwłaszcza w *Lumen Gentium*, główny nacisk położony jest nie na hierarchiczną strukturę Kościoła, lecz na jej członków – „dzieci Boże"[105]. Flannery dowodził, że sobór zastąpił termin „Ciało Chrystusa" (które akcentowało strukturę hierarchiczną Kościoła) egalitarną ideą Ludu Bożego, co doprowadziło do ożywienia architektury sakralnej. Schloeder trafnie zauważył, że w *Lumen Gentium* wcale nie rezygnuje się z obstawania przy hierarchicznej strukturze Kościoła czy metaforze Mistycznego Ciała Chrystusa. Dokument podkreśla też różnicę między duchownymi a zwykłymi wiernymi. Idea Ludu Bożego rzeczywiście odegrała w *Lumen Gentium* ważną rolę, nie zastąpiła jednak idei Kościoła jako Mistycznego Ciała Chrystusa. Flannery napisał, że wraz z ideą Ludu Bożego architekt nie ma wyboru między koncepcją kościoła jako Domu Boga a Domem Ludu Bożego[106]. Ponieważ Bóg jest obecny w swoim ludzie, w zgromadzeniu, kościołem jest dom ludowy (*domus ecclesiae*). W opozycji do tych opinii Schloeder dowodził, że zgromadzenie nie jest jednak wyłącznym miejscem przebywania Boga, a może być nim dopiero w połączeniu z Kościołem niebiańskim, który jest właściwym Domem Bożym (*Domus Dei*). Ludzie są świątynią Boga, ale jakby na końcu, ponieważ do tego prowadzi cała liturgia, w tym także wspomagające ją znaki i przedmioty. Budowla kościelna odgrywa więc samoistną rolę w przemianie Ludu Bożego w świątynię Boga. Flannery, podobnie jak wcześniej Hammond, sugerował, żeby budynki kościelne były bardziej domami dla zgromadzenia, domami ludu Bożego, niż budowlami poświęconymi kultowi Bożemu, Domami Boga. Zdaniem Schloedera, koncepcja Ludu Bożego jako jedyna metafora Kościoła daje przede wszystkim obraz amorficznego tłumu, który w architekturze tłumaczony być może jedynie na koncepcję uniwersalnej sali pozbawionej złożonej struktury czy cech wyróżniających[107]. Ponadto używanie pojęcia *domus ecclesiae* jako przeciwstawnego pojęciu *domus Dei* jest niefortunne i niestosowne, ponieważ oba te pojęcia mają właściwe zastosowanie w wyrażaniu dwóch aspektów jednej rzeczywistości. Zgodnie ze sformułowaniami zawartymi w *Lumen Gentium*, Kościół ziemski i Kościół niebiański nie zostały pomyślane jako dwie rzeczywistości [LG, 8]. Przeciwnie – tworzą jedną złożoną rzeczywistość pochodzącą tak od człowieka, jak i od Boga. W rezultacie z jednej strony budynek kościelny powinien tworzyć obraz gromadzącego się ludu, ale z drugiej strony musi być jednocześnie ikoną Niebiańskiej Jerozolimy. Przypomnienie o wizerunku świętego miasta jako wzorcu budowli kościelnej i szacunku Schloedera dla roli symbolu i sztuki w rozwijaniu życia wiary wskazuje na inne jeszcze źródło kryzysu współczesnej architektury kościelnej.

[104] Tamże, s. 45–46.

[105] Tamże, s. 26; Flannery 1985, s. 26–28.

[106] Schloeder 1998, s. 28; Flannery 1985, s. 27.

[107] Schloeder 1998, s. 29.

Rola sztuki i znaczenie symbolu

Chociaż w kulturze Zachodu od początków chrześcijaństwa regularnie wyrażano wątpliwości co do roli sztuki w kulcie religijnym (na przykład dla Tertuliana praca artystów była robotą diabelską, a późniejsze niemal o tysiąclecie rozporządzenia dotyczące organizacji klasztorów cysterskich z 1138 roku zabraniały użycia w kościołach jakichkolwiek malowideł czy rzeźb), to powszechną praktyką było uznawanie roli sztuki w zbliżaniu ludzi do Boga. Niejednoznacznie wypowiadano się także o pochodzeniu piękna i nawet dla św. Tomasza nie zawsze miało ono charakter transcendentny i metafizyczny, ale również w tym wypadku znacznie częściej formułowany był pogląd, że to Bóg jest źródłem wszelkiego widzialnego piękna. Już Klemens z Aleksandrii w III wieku napisał, że „Bóg jest przyczyną wszystkiego co piękne". U Augustyna znajdziemy wypowiedź podobnie akcentującą piękno Boga i jego odbicie w dziełach artystów. Odpowiedni fragment *Wyznań* głosił: „Piękno bowiem, które przez dusze artystów spływa ku ich rękom, pochodzi od owej piękności, która ponad duszami jest i ku której dniem i nocą wzdycha dusza moja"[108]. O pochodzeniu piękna od Boga pisał również Achadus od św. Wiktora, Ulryk ze Strasburga i św. Tomasz we komentarzu do Dionizego Pseudo-Areopagity. Sztuka wraz z pięknem miała zatem olbrzymie znaczenie w oddawaniu czci Bogu, ujmowaniu objawienia i prawd teologicznych oraz w aktach wiary. Chociaż w obszarach poza religią zmieniały się koncepcje sztuki i piękna, to Kościół trwał przy zarysowanej wyżej tradycji poglądów w tych kwestiach i bez trudu można wskazać współczesne wypowiedzi, na przykład zawartą w *Sacrosanctum Concilium*, głoszące, że „sztuka prowadzi do wyrażenia nieskończonego piękna Boga poprzez dzieła wykonane ręką ludzką" [SC, 122]. Źródłem szczególnych mocy sztuki w tworzeniu odpowiedników rzeczywistości duchowej były jej właściwości symboliczne. Również one spotykały się przez całe epoki z szacunkiem i zaufaniem. Od czasów Dionizego Pseudo-Areopagity, przez Hugona od św. Wiktora, aż do szczytowego ujęcia tego zagadnienia w dziele biskupa Wilhelma Duranda, symboliczne właściwości materialnych przedmiotów były uznawane za niezbędne do kontemplacji rzeczywistości niebiańskiej. Dotyczyło to szczególnie budowli kościelnej. Opatrywanie niemal każdej części budowli sakralnej znaczeniami teologicznymi znalazło swój bogaty wyraz właśnie w pisarstwie Hugona od św. Wiktora, ale nieprzekraczalny poziom osiągnęło w pierwszym z ośmiu tomów pracy biskupa Duranda *Rationale Divinorum Officiorum*. Durand, rozpoczynając od wyjaśnienia podwójnego znaczenia słowa „kościół" („pierwsze, materialny budynek, gdzie odbywają się Boże Nabożeństwa, drugie – duchowa struktura, która jest zgromadzeniem wiernych") przeprowadza dowód, że każda część kościoła – od kamieni („Bo tak jak kościół materialny zbudowany jest z połączonych ze sobą różnych kamieni, tak duchowy kościół z różnych ludzi"), przez wapno, cement aż do dachówek – jest doskonałą analogią Jezusa[109]. W dziele tym można się spotkać z niewątpliwymi przykładami przesady, jak choćby w porównywaniu zakrystii do „macicy błogosławionej Marii, w której Chrystus nakłada na siebie szatę człowieczeństwa". W następnym zdaniu Durand objaśniał, że tak jak Chrystus przyszedł na świat z łona Marii, tak kapłan ubiera się w szaty liturgiczne i ukazuje się ludowi[110]. Tym tropem podążyło wielu następców i jeszcze Émile Mâle przypomniał pogląd pewnego dwudziestowiecznego archeologa, który małe drzwi z boku nawy katedry Notre Dame w Paryżu interpretował jako ranę po

[108] Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 257: X,34.

[109] William Durandus (Gulielmus Durantis, Guillaume Durand), *The Symbolism of Churches and Church Ornaments: A Translation of the First Book of the Rationale Divinorum Officiorum*, przeł. John Mason Neale, Benjamin Webb, T.W. Green, Leeds 1843 [także: J.G.F & J. Rivington, London; T. Stevenson, Cambridge], reprint: New York 1973 (użyte cytaty pochodzą z rozdziału I, części 1–19).

[110] Tamże, 1, 19, 36–38 (za: Schloeder 1998, s. 194–195).

kopii w boku Chrystusa[111]. W późniejszych czasach niemożliwe jest wskazanie równie rozbudowanego opisu symbolicznych znaczeń, a rola symbolu religijnego w kulturze zaczęła maleć. Nie oznacza to wcale marginalizowania znaczenia innego rodzaju symboli. W modernizmie na przełomie XIX i XX wieku olbrzymią rolę odegrała koncepcja symbolu inspirowana myślą heglowską, później zaś epistemologiczna koncepcja symbolu autorstwa Ernsta Cassirera inspirowana neokantyzmem. Między trzema wymienionymi tutaj koncepcjami symbolu („tradycyjną", „heglowską" i „cassirerowską"), które w XX wieku były niemal jednakowo wpływowe, zachodzą poważne różnice[112].

W pierwszej z wymienionych teorii źródłem symboli jest byt transcendentny, który objawia się w widzialnym świecie. Kosmos, świat przyrody, dzieje człowieka, cała rzeczywistość jest symboliczna, jest rodzajem hieroglifu, którym pisze do człowieka Bóg. Rolą człowieka jest odczytywać objawione symbole i w sposób dostępny możliwościom ludzkim zapisywać je w języku, mitach czy sztuce. Symboliczne wartości sztuki nie są jednak wyłącznie wtórne wobec symboli rzeczywistych, Bóg może bowiem objawiać się również w tej szczególnej działalności człowieka, jaką jest twórczość artystyczna. Sztuka jest jakby „drugą naturą" i obszarem, w którym działalność człowieka wspierana jest przez Boga.

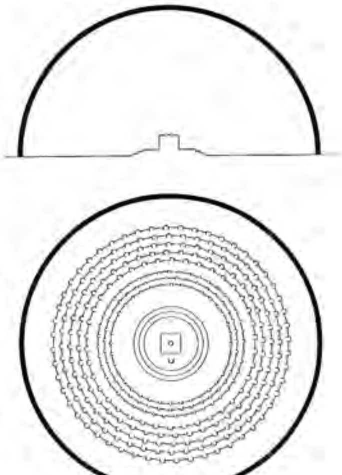
Z drugim rodzajem symboli mamy do czynienia, gdy dostrzegamy w pewnych widzialnych kształtach przedmiotów wyraz ogólniejszej sytuacji, ekspresję pewnego typu postaw czy zbiorowych przekonań[113]. Symbole tego rodzaju nie wskazują na rzeczywistość świętą, ale na pewne tendencje intelektualne, sytuacje społeczne czy przejawy kultury. Charakterystyczna dla tych symboli jest ich samorzutność, presja ogólniejszych zbiorowych przekonań lub aspiracji. Symbole te organizują wyobrażenia zbiorowości ludzkich o ich dążeniach, cechach czy aktualnym losie. Dominuje w nich zwykle zachwyt lub uwielbienie nad określonymi aspektami rozwoju cywilizacji czy kultury. Awangardowy modernizm w architekturze wydaje się jedną z bardziej sugestywnych wcieleń tej właśnie odmiany współczesnego symbolizmu. Punktem wyjścia była niego potrzeba osiągnięcia zgodności między charakterem epoki a formami sztuki, postulat wynikający z doktryny historyzmu, która zakłada istnienie wewnętrznej zgodności między różnymi przejawami kultury danego czasu, zgodności sięgającej jej istotowych, duchowych podstaw. Choć nie było to wówczas formułowane z pełną dosłownością, to za te ideowe wyznaczniki można przyjąć racjonalność, świecki charakter, polityczne postulaty rewolucji francuskiej, a ponadto – uznawane za rezultat zaistnienia tych wyznaczników – rozwój kultury i techniki. W przedmiotach techniki widziano wręcz ucieleśnienie marzeń o „nowym, wspaniałym świecie", co było przyczyną tego, że stały się one wzorami dla dzieł architektury. Gdy dom określony został jako „maszyna do mieszkania", wówczas i budynek kościelny stawał się czymś na kształt „naczynia do kontemplacji". Tak jak inne rodzaje budowli, także bryłę obiektu kościelnego pozbawiano zewnętrznych cech, które pozwalały przypisać mu funkcje sakralne, i zrównywano pod względem użytych form z innymi budynkami użyteczności publicznej. Brak tradycyjnych wyróżników nie oznaczał jednak małej „wymowności" tej budowli. Zarówno w intencji architekta, jak i dla przeciętnego widza modernistyczne kościoły obrazują prostotę i funkcjonalność przedmiotów techniki i poszukiwanie tożsamości współczesnego człowieka w produktach pochodzenia technologicznego. Chociaż w fascynacji produktami zaawansowanych technologii można też dostrzec pewne wychylenie w przyszłość, to jednak współczesny człowiek przygląda się sobie we własnych produktach, utożsamia się z nimi i rezygnuje z napięć towarzyszących tradycyjnemu przeżywaniu historii[114].

[111] Schloeder 1998, s. 195.

[112] Szerzej na ten temat – por. Wąs 2006a.

[113] Tak właśnie rozumianą symbolikę próbował opisać w stosunku do modernistycznej architektury Jordy 1963, s. 177–187.

[114] Marcuse 1991, s. 26.



1. Rudolf Schwarz, plan pierwszy, „święty krąg"

Trzecia teoria za twórcę symboli uznaje człowieka, który swoją poznawczą działalność kieruje w stronę rzeczywistości widzialnej i domniemanej rzeczywistości transcendentnej. Człowiek – zgodnie ze spostrzeżeniami neokantyzmu – nie mogąc dotrzeć bezpośrednio do przedmiotów, tworzy sobie o nich wyobrażenia określane jako symbole. W teorii Cassirera symbole są właściwym światem człowieka, bliższym mu niż realna rzeczywistość. Religia, sztuka, nauka, język są formami myślenia człowieka o rzeczywistości, formami epistemologicznie rozumianego symbolu. Właśnie ta teoria zdominowała dwudziestowieczną humanistykę, a wśród artystów zrodziła przekonanie o ich uprawnionej roli jako twórców symboli. Do tej grupy form symbolicznych można także dołączyć symbole wytwarzane świadomie, w tym oparte na indywidualnej inwencji metafory oraz wymagające zbiorowej umowy alegorie, szczególnie gdy dotyczą one ogólnych kwestii ludzkiej egzystencji. Kreacje takie nie są w pełni samodzielne i swoją „żywotność" opierają na aktualizacji już istniejących mitów i struktur symbolicznych, tak jakby wykroczenie poza istniejący zbiór było niemożliwe.

Często wyrażany pogląd, że „modernizm w architekturze jest zasadniczo asymboliczny" jest więc tezą nie do utrzymania[115]. W modernistycznej architekturze sakralnej zawierał się symbolizm, ale istotnie sprzeczny z tradycyjnym symbolizmem, wyrażający natomiast treści właściwe dla modernizmu rozumianego jako ideologia świeckości, rozumności i kultu techniki. Mimo tej sytuacji uważano modernizm za odpowiedni dla architektury sakralnej. Jego zwolennicy ujawniali się najczęściej w wysuwaniu żądań, by w projektowaniu kościołów odzwierciedlana była współczesność przez użycie nowoczesnych form, materiałów i technologii. Niestosowanie się do tej wskazówki miało grozić utracie przez architekturę sakralną tej witalności, którą objawiała architektura świecka, a w konsekwencji przyczynić się do obniżenia znaczenia religii dla współczesnego człowieka. Zamiast myślenia *sub specie aeternitatis*, należało dążyć do bycia „dziecięciem wieku". Architektoniczna symbolika, jaka za tym podążała, ewoluowała od symbolizowania świata wieczności do symbolizowania świata teraźniejszości. W węższym kręgu modernistów, jaki reprezentował wspomniany wyżej Peter Hammond, panowała doktryna liturgicznego funkcjonalizmu, zakładającego, że „jeżeli rozkład kościoła jest podporządkowany stosownemu programowi teologicznemu i jeśli budynek jest uczciwą konstrukcją, wolną od imitacji i nieistotnego ornamentu, wtedy jego aspekt symboliczny może być pozostawiony samemu sobie"[116]. Symbol miał podążyć za funkcją. Pomijając już tak podstawową sprzeczność, jak nieprzystawanie idei chrześcijańskich do naturalnych skłonności ludzi i w ogóle widzialnego świata, to współczesność pogłębiła ten rozziew, zawierając wiele areligijnych idei także w sztuce. Próba adaptacji sztuki wywodzącej się ze źródeł sprzecznych z ideami chrześcijaństwa na potrzeby architektury sakralnej była obciążona dużymi trudnościami. Z drugiej strony – misja chrześcijaństwa od początku polega na chrystianizacji wszelkich ludzkich działań i, ujmując rzecz metaforycznie, na próbach przywrócenia stada wszystkich zbiegłych owiec. Jedną z form takich zabiegów była działalność dominikanina Pierre'a Marie-Alaina Couturiera, który skłonił do współpracy przy tworzeniu kościołów Henriego Matisse'a, Jeana Cocteau, Fernanda Légera i wielu innych francuskich artystów, deklarujących się na ogół jako ateiści[117].

Inną próbą przystosowania zasad modernizmu na potrzeby katolickiej architektury sakralnej była koncepcja „siedmiu planów" Rudolfa Schwarza, zawarta w jego książce *Vom Bau der Kirche*. „Siedem planów" to wynik postawy ba-

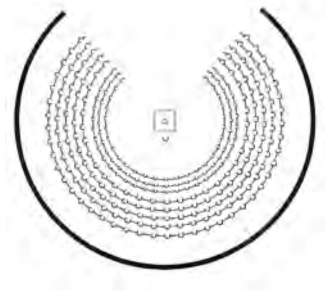
[115] Schloeder 1998, s. 169.

[116] Hammond 1960, s. 30.

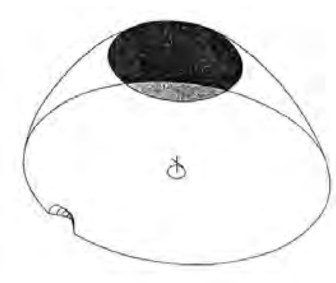
[117] Christ-Janer 1962, s. 82–101; Widder 1968, s. 56 (Léger), s. 66 (Matisse). Por. także Marcel Billot (red.), Dominique de Menil (wstęp), *The Vence Chapel: The archive of creation. Henri Matisse, Pierre Marie-Alain Couturier, Louis-Bertrand Rayssiguier*, przeł. Michael Taylor, Menil Foundation, Houston–New York 1999 [wraz ze Skira Editore, Milan].

dawczej przypominającej metodę fenomenologiczną, w której po zawieszeniu wiedzy historycznej poszukuje się istoty badanego zjawiska rozumianej jako jej niezmienna cecha. Zbieżności między fenomenologią a metodą Schwarza ujawniają się również na poziomie występującego w obu postawach badawczych zaufania żywionego do oglądu i intuicji. Wynik badań Schwarza tym różnił się od sposobu prezentacji badań filozoficznych, że zachowując liczne cechy zobiektywizowanej wypowiedzi filozoficznej, był zarazem wizjonerski i obfitował w poetyckie metafory. Przeszłość, jaka zachowywana była w „siedmiu planach", jawiła się zatem w formie uniwersalnej, oczyszczonej z elementów przypadkowych i jako możliwa do zastosowania w epoce łaknącej pewności opartej na rozumie. Jednocześnie – jako wypowiedź twórczego architekta podana z ekspresją właściwą wizjonerom – była przekonująca dla twórców. Schwarz tym różnił się od awangardowych modernistów, że nie wyrzekł się traktowania wydestylowanych w swoim postępowaniu badawczym form jako pozbawionych złożoności i bogatych treści. Odnalezione przez niego formy pierwotne miały być – na sposób właściwy modernistom – obiektywne i Schwarz pisał o nich jako o „potężnych figurach, które budują świat"[118]. W rzeczywistości odzwierciedlały długotrwały rozwój postaw religijnych, i to nie tylko w kręgu europejskim. W podobnym stopniu odnalezione w badaniach, co wykreowane w umyśle wybitnego twórcy plany dawały architektoniczną i widzialną formę ludziom gromadzącym się na wspólnotowy obrzęd, mówiły o wzajemnych relacjach uczestników zgromadzenia i zapewniały miejsce dla objawienia się bóstwa. Budowle, jakie by mogły powstać według planów Schwarza, były zawsze przewidziane jako dzieła monumentalne, o dużej skali, tak by mogły się w nich manifestować wielkie przeżycia gromadzących się ludzi, ich oczekiwania, dążenia i radości z przeżycia zjednoczenia z Bogiem. Uznawany za przedstawiciela awangardowego modernizmu w budownictwie kościelnym, Schwarz był w dużym stopniu także dziedzicem konkurencyjnego ekspresjonizmu, który uznawał nadrzędność duchowości nad racjonalnymi wyznacznikami architektury. Choć w odróżnieniu od ekspresjonistów nie rezygnował ze stosowania nowych technologii, to przede wszystkim kierowało nim przekonanie, że obowiązkiem architekta jest nadanie duchowej treści widzialnej formy, tak by mogła ona poruszyć każdą wrażliwą i przygotowaną duszę. Z pewnością nie można uznać za przejaw głównego nurtu awangardowego modernizmu dążenie Schwarza, by określonym myślom, które z natury swojej nie mają przecież jednoznacznej formy bytu, nadać materialność, zmysłowość i widzialność. Plany Schwarza, choć budzą do dziś zainteresowanie i wyraźnie naznaczone są geniuszem, przez to jednak, że nie wyrosły organicznie z przeszłości, uznawane są obecnie za zbyt sztuczne i racjonalne. Podzieliły zatem los wielu innych rozwiązań modernizmu. Nie zmienia to faktu, że w niemal laboratoryjnej formie są próbą połączenia postawy skrajnie racjonalistycznej z żarliwą religijnością.

Pierwszy z planów Schwarza – określony przez niego jako **„święty krąg"** – przedstawia ołtarz otoczony przez kolistą architekturę [il. 1][119]. Plan taki charakteryzuje silnie zjednoczoną wspólnotę, stanowiącą jedność jakby ostateczną. Sam Schwarz napisał o pozycji ludzi w ten sposób zgromadzonych, że „tak będziemy zebrani wokół Pana w wieczności". Plan przypomina ponadto wiele centralnych miejsc zgromadzeń religijnych od czasów Stonehenge aż do propagowanych w XX wieku koncepcji sprawowania liturgii eucharystycznej w kręgu. Znacznie lepiej charakteryzuje postawę chrześcijan plan **„otwartego kręgu"** – kolistego otoczenia ołtarza z wyciętą ćwiartką [il. 2][120]. Tak ujęta budowla może



2. Rudolf Schwarz, plan drugi, „otwarty krąg"

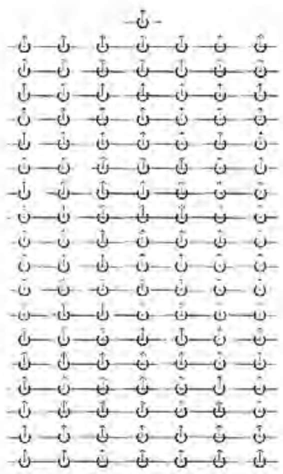


3. Rudolf Schwarz, plan trzeci, „kielich światła"

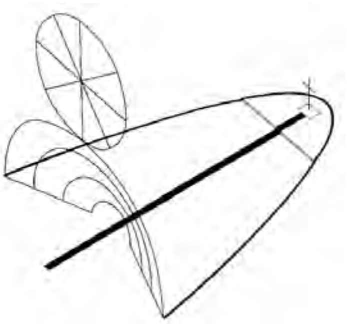
[118] Schwarz 1938, s. 35 (za: Głowacki 2004, s. 76).

[119] Schwarz 1938, s. 29, 32; Głowacki 2006, s. 79.

[120] Schwarz 1938, s. 54–77; Głowacki 2006, s. 79.



4. Rudolf Schwarz, plan czwarty, „droga – święta podróż"



5. Rudolf Schwarz, plan piąty, „mroczny kielich – święty rzut"

mówić o ludziach w stanie oczekiwania, o świecie otwartym na nieskończoność i Kościele chrześcijańskim otwierającym się na świat innych ludzi. Długa tradycja planów centralnych podtrzymana została w koncepcji przesklepienia przestrzeni nad centralnie umieszczonym ołtarzem i wokół niego kopułą z otworem pośrodku. Tak ujęty plan budowli Schwarz określił jako **„kielich światła"** [il. 3][121]. W planie miał się zawierać obraz ludzkości po Wniebowstąpieniu Chrystusa, a historycznymi poprzednikami kształtu budowli były kopuły kościołów Bizancjum czy kościołów barokowych. Opowieść o przeciągającej w pielgrzymce do Boga zawarła się w planie określonym jako **„droga – święta podróż"** [il. 4][122]. Wydłużony prostokąt planu przypomina o najczęściej stosowanym rozwiązaniu kształtu świątyni od czasów starożytnego Egiptu, przez grecki Partenon, na którego fryzie ukazano świąteczny pochód, wczesnochrześcijańskie bazyliki i na końcu kościoły gotyckie, otulone szkieletową strukturą splatającą się w sklepieniu jak ręce w modlitwie. W planie nazwanym **„mroczny kielich – święty rzut"** jeden z krótszych boków prostokąta zamieniono w półkole, a wychodzące z niego ramiona łagodnie rozchylono, tak że całość tworzyła parabolę [il. 5][123]. Schwarz realizację tej idei widział w obejściach chórów w pielgrzymkowych kościołach gotyckich. Wykoncypowana przez Schwarza forma opowiadała o ludzie, który w swoim pielgrzymim pochodzie dotarł do celu i zatoczył pętlę. Po obdarowaniu u ołtarza pocieszeniem i wzmocnieniem został na powrót skierowany w świat, gdzie nadal ma rozstrzygać o swoim losie i walczyć z jego przeciwnościami. Ołtarzowa ściana wyciągająca ramiona na cały kościół była bodaj najlepszym z ujęć przedstawionych przez Schwarza i z powodzeniem zastosowanym przez niego w kościele św. Krzyża w Bottrop. Plan szósty ukazywał ludzkość stojącą bezpośrednio pod sklepieniem nieba, tak że ziemia i niebo tworzą jedność zjednoczoną przez światło. Rzeczywistość i nierzeczywistość, skończoność i nieskończoność mieszają się w tym planie na podobieństwo wnętrz barokowych kościołów. Określenie planu mianem **„świetlnego sklepienia – świętej pełni"** odsłania przede wszystkim metaforyczną podstawę wszystkich planów [il. 6][124]. Nie były one teorią czy filozofią kształtu kościoła, jak najprościej można by to rozumieć, lecz architektoniczną poezją, która przełamuje wszelkie podejścia racjonalne i otwiera umysł na transcendentne źródła form. Plan siódmy – opisany jako **„całość – katedra wszech czasów"** – łączył wszystkie plany w obraz rozwijającego się życia, który mógł być odnoszony do losów Chrystusa, życia rośliny czy człowieka, ale również do pór dnia lub pór roku [il. 7][125]. Taką całość widział Schwarz między innymi w rozplanowaniu otoczenia i Bazyliki św. Piotra w Rzymie.

Zawierająca opisy „siedmiu planów" książka Schwarza *Vom Bau der Kirche* opublikowana została pierwotnie w 1938 roku, a w 1958 roku ukazała się w języku angielskim, ze wstępem Ludwiga Mies van der Rohego, w którym protagonista modernizmu ogłaszał Schwarza jednym z najgłębszych myślicieli współczesności, o jego książce pisał zaś, że jest „jedną z wielkich ksiąg, które mają siłę, by przemieniać nasze myślenie"[126]. Ta jednoznaczna akceptacja wyrażona przez Mies van der Rohego skrywa olbrzymie różnice, jakie dzielą modernizm od postawy Schwarza. Plany Schwarza wyróżnia przede wszystkim niespotykana w modernizmie obrazowość, polegająca na wiązaniu proponowanych kształtów kościoła z wyobrażeniami o określonych stanach życia Chrystusa i jego wyznawców. Budowle oparte na planach Schwarza, jeśli byłyby funkcjonalne, to głównie na sposób właściwy twórczości Hugona Häringa, w której o kształcie zewnętrznym decydowały rzeczywiście występujące we wnętrzu czynności i zachowania. Schwarz w nietypowy dla modernizmu sposób zakorzeniał swoje formy w war-

[121] Schwarz 1938, s. 78–92; Głowacki 2006, s. 79–80.

[122] Schwarz 1938, s. 93–126; Głowacki 2006, s. 80.

[123] Schwarz 1938, s. 135–145; Głowacki 2006, s. 80.

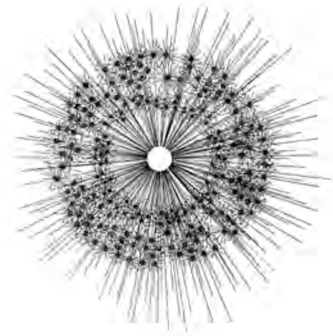
[124] Schwarz 1938, s. 147–151; Głowacki 2006, s. 80–81.

[125] Schwarz 1938, s. 152–155; Głowacki 2006, s. 81.

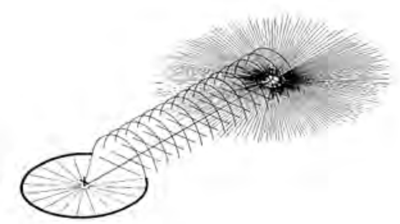
[126] Ludwig Mies van der Rohe, *Introduction*, [w:] Schwarz 1958 (za: Heathcote 2001, s. 41).

tościach wiary chrześcijańskiej, a to, co stworzył, było próbą powiązania religijnych przekazów z redukcyjną i geometryczną gramatyką form. Byłaby to zatem modernistyczna postać tradycyjnego symbolizmu.

Do podobnie jasnego uznania w kręgach teoretyków, że sztuka ma wyjątkowe możliwości przekazywania prawd religijnych i teologicznych, doszło dopiero u schyłku XX wieku. Chociaż przedstawiciele Kościoła katolickiego regularnie w minionym stuleciu apelowali o przyjęcie takiego poglądu w różnych dokumentach i wypowiedziach, to siła modernistycznych przekonań wśród architektów długo była zbyt silna, by byli ono zainteresowani wykroczeniem poza użycie nowoczesnych materiałów i konstrukcji oraz poza poprawne rozwiązania użytkowe. Początkiem nowej sytuacji była krytyka rozwiązań w organizacji wnętrz kościelnych zawarta w pracach Ottona Rudolfa Hoffmanna (1976), Adolfa Lorenzera (1981, 1984) i Klausa Gambera (1987), program pozytywny przyniosła jednak dopiero książka Stevena Schloedera[127]. Dla Schloedera, podobnie jak dla takich teoretyków postmodernizmu w architekturze, jak Robert Venturi, Charles Jencks czy Heinrich Klotz, budowle powinny „przemawiać", co oznaczało uwzględnianie związków między określonymi formami a przypisywanymi im przesłaniami[128]. Kwestie piękna i symbolizmu wysunęły się przed problemy materiałów, konstrukcji i użyteczności. Schloeder przyjął, że oprócz czysto utylitarnych wymagań, które zaspokajają potrzeby parafian, budynek kościelny spełnia także funkcję ikoniczną. Kościół, jako typ budowli, pozostaje – zdaniem tego autora – w unikalnej relacji z innymi typami budynków w miejskiej strukturze, w której jest „znakiem i symbolem rzeczy niebiańskich", oraz stanowi „szczególny znak Kościoła pielgrzymującego na Ziemi i odzwierciedla Kościół egzystujący w niebie". Kościół swoją obecnością tworzy wyłom w miejskiej strukturze *profanum* i niereligijnego życia. „Jest strefą uświęconą, *temenosem*, obszarem, gdzie przejawia się Boża obecność. Jest nie tylko przerwaniem przestrzeni, ale i czasu: budynek kościoła i eucharystyczna obecność jednoczą to, co czasowe, z tym, co wieczne, materialność z duchowością, to, co immanentne, z tym, co transcendentne"[129]. Według Schloedera, kościół powinien być miejscem przywołującym świętość, przestrzenią, która pozwala na transcendencję i otwiera się na podstawowy wymiar ludzkiego bytu – poszukiwanie nieskończoności[130]. Należy jednak zauważyć, że warunek ten jest stawiany w świecie, który włożył wielki intelektualny wysiłek w zaprzeczenie istnienia duchowego i odrzucenie wszelkiej metafizyki. Żądanie, żeby budowla była transcendentalna, żeby przekraczała zwyczajne wymiary czasu i przestrzeni, wysuwane jest na przekór powszechnym mentalnym nastawieniom, ignorującym niemożliwe do objęcia przez ludzki rozum tajemnice wszelkiej egzystencji, a więc też tajemnicę Boga. Przedstawiona przez Schloedera śmiała wizja kościoła jako budowli, która ma służyć przekroczeniu świata i umożliwić przystąpienie do oddawania czci Bogu, nosi wszelkie znamiona zmęczenia modernistycznymi perspektywami i powrotu do wielkich, ale minionych i niemożliwych do wskrzeszenia tradycji duchowych. Budowle kościelne w tym ujęciu są nie tylko transcendentne, ale także sakramentalne, mają udział w procesach wiary. Sztuka jest tu instrumentem Boga używanym w celu ujawnienia cudowności zbawienia. Na tym opiera się jej szczególna użyteczność dla ludzkich wysiłków objęcia tajemnic Bożych. Schloeder otwarcie podążył za tradycją św. Jana z Damaszku, Dionizego Pseudo-Areopagity, Jana Szkota Eriugeny czy św. Tomasza z Akwinu, którzy wierzyli, że umysł wznosi się do kontemplacji przez rzeczy materialne. Powraca jednak pytanie o to, jak życzenia te mogą zostać zrealizowane we współczesnym świecie,



6. Rudolf Schwarz, plan szósty, „świetlne sklepienie – święta pełnia"



7. Rudolf Schwarz, plan siódmy, „całość – katedra wszech czasów"

[127] Hoffmann 1976; Lorenzer 1981; Gamber 1987; Schloeder 1998.

[128] Schloeder 1998, s. 48.

[129] Tamże, s. 225.

[130] Tamże, s. 46.

[131] Ratzinger 1986, s. 143 (za: Schloeder 1998, s. 175).

[132] Schloeder 1998, s. 242.

gdy zanikła ciągłość w odnawianiu tradycyjnych symboli. Odpowiedź Hoffmana, Lorenzera, Gambera i Schloedera jest niemal identyczna: należy powrócić do dawnych tradycji symbolicznych i podjąć ich aktualizację z ufnością w niezniszczalną trwałość tkwiących w nich przekazów. Szczególną wagę wymienieni autorzy przywiązują do ponownego odkrycia symbolicznych wartości tkwiących w orientowaniu budynków kościelnych i odrzuceniu praktyki sprawowania mszy *versus populum*. Taki rodzaj odprawiania nabożeństwa prowadzi, zdaniem krytyków tego obyczaju, do nadmiernego podkreślenia komunalnego aspektu liturgii, przez co zwycięża w niej mniemanie o Kościele jako przede wszystkim lokalnej wspólnocie. Orientowanie kościoła i skierowanie kapłana *ad orientem* mogłoby przywrócić liturgii jej kosmiczny i niebiański wymiar. Schloeder przytoczył w tym kontekście słowa kardynała Ratzingera: „Trzeba przypomnieć, że liturgia angażuje kosmos, że liturgia chrześcijańska jest liturgią kosmiczną. W niej modlimy się i śpiewamy w zgodzie ze wszystkimi «istotami niebieskimi i ziemskimi, i podziemnymi» (Flp 2,10), dołączamy się do pieśni chwały czynionej przez słońce i gwiazdy. Tak w sakralnej architekturze na przykład powinniśmy zauważyć, że kościoły nie są projektowane tylko z myślą o użytkowaniu przez człowieka, ale stają się częścią kosmosu, zapraszając słońce, aby było znakiem chwały Bożej i oznaką tajemnicy Chrystusa dla zgromadzonej wspólnoty. Ponowne odkrycie wartości orientowania kościoła pomogłoby w odzyskiwaniu duchowości, która obejmuje wymiar tworzenia”[131].

Podobną ufność wykazał Schloeder w możliwość interpretacji innych tradycyjnych symboli, a podążając za wskazaniami zawartymi w *Sacrosanctum Concilium*, żeby „nowe formy organicznie wyrastały z form już istniejących”, zaproponował zwrócenie się do niezliczonych metafor zawartych w Piśmie Świętym czy kiedykolwiek wcześniej już użytych w architekturze sakralnej. „Obrazy takie, jak «święta góra» z Psalmów, niebiańskie Jeruzalem z Apokalipsy św. Jana, łono Marii Dziewicy czy ciało Chrystusa symbolizowane formą krzyża, są jednymi z wielu strukturalnych metafor bogatych w znaczenia i architektoniczny potencjał” – napisał Schloeder[132]. Do symboli o odnawialnej wartości można także zaliczyć wizję kościoła jako okrętu czy przypominanie o Bożej obecności w kościelnym wnętrzu przez odnaturalizowane artystycznymi środkami światło. Powikłane losy sztuki i symbolu w dziejach dwudziestowiecznej architektury sakralnej są też tematem dalszych rozważań w niniejszej pracy.

Rozdział 2.

Antynomie artystyczne

Tradycjonalizm i początek epoki sprzeczności

Wstęp

Konflikt między starym a nowym tkwi zapewne w kulturze ludzkiej od jej zarania. Gdy Timoteos z Miletu, słynny ateński kompozytor z przełomu V i IV wieku, zwiększył liczbę strun w swojej kitarze z siedmiu do jedenastu, odebrano mu instrument, a jego samego powieszono. Początkowo zresztą zamierzano to uczynić za pomocą tych czterech dodatkowych strun. To spektakularne zwycięstwo tradycjonalistów było jednak pozorne i w następnych latach liczba strun kitary dochodziła nawet do dwudziestu.

Opisaną sytuację można uznać za modelową i przywołać niezliczone wręcz przykłady jej występowania w następnych wiekach i epokach. Zawierają się w niej pewne ważne skłonności ludzkie: pierwsza – do opierania porządku rzeczywistości na elementach niezmiennych, i druga, przeciwna – polegająca na dostosowywaniu wymiarów rzeczywistości podległych ludzkim zamiarom do nowych okoliczności. Potrzeba stałości i potrzeba zmiany ścierają się ze sobą nieustannie. Relacje między tymi skłonnościami układały się bardzo różnie, ale najczęściej dominowała tradycja, zastane wzorce czy sprawdzone formuły, wobec których inwencja spełniała jedynie funkcję czynnika doskonalącego. Trudno precyzyjnie wskazać okres pojawienia się zjawisk, kiedy proporcje te zaczęły się chwiać i rola elementu inwencyjnego zaczęła gwałtownie wzrastać. Z pewnością jednak można powiedzieć, że z wyraźnym odwróceniem opisywanych relacji mamy do czynienia pod koniec XIX i na początku XX wieku. Nigdy wcześniej rola innowatorów w całym obszarze kultury i stosunków społecznych nie była tak wielka. Choć brzmi to paradoksalnie – narodziła się tradycja, wymagająca, żeby nieustanne przekształcanie było brane pod uwagę jako punkt wyjścia wszelkiej działalności. Zasada ciągłych poszukiwań stała się tradycją nowoczesnego życia, z której rezygnuje się tylko w dobrze umotywowanych wypadkach[133].

Sytuacja w architekturze przełomu XIX i XX wieku w interesujący sposób prezentuje to zjawisko zmiany tradycji. Większość tworzonej wówczas architektury opierała się na zasadzie kontynuacji, choć historyzm pozbawił normę klasyczną jej wyjątkowego charakteru i pomnożył liczbę wzorców do naśladowania. Mimo to długotrwały rozwój architektury utrwalił w niej pewne normy, które nie ewoluowały wraz ze zmieniającym się przebraniem stylowym. Architektura tworzona była zgodnie z doskonale wyrażoną przez Witruwiusza potrzebą jednoczesnego

[133] Jan Białostocki, *Innowacja i tradycja*, [w:] *Tradycja i innowacja*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979 roku, PWN, Warszawa 1981, s. 13.



8. Augustus Welby Northmore Pugin, katedra św. Jerzego, 1848, Southwark

uwzględniania czynników trwałości, użyteczności oraz piękna. Witruwiańska triada *firmitas*, *utilitas*, *venustas* uzupełniana była o znacznie rzadziej definiowaną, a równie ważną zasadę stosowności (*decorum*), to jest użycia form i ozdób odpowiednich do konkretnych okoliczności. To właśnie „stosowność" czyniła z architektury sztukę przemawiającą, zdolną brać udział w ideologicznych sporach, i przyczyniła się do uznania architektury za najbardziej polityczną ze sztuk[134]. Długotrwała tradycja wymienionych zasad architektury zaczęła być podważana w końcu XIX wieku, jednak po zakończeniu I wojny światowej można już mówić o bardzo zdecydowanych próbach jej zanegowania.

[134] Marta Leśniakowska, *Jan Koszczyc-Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998, s. 73.

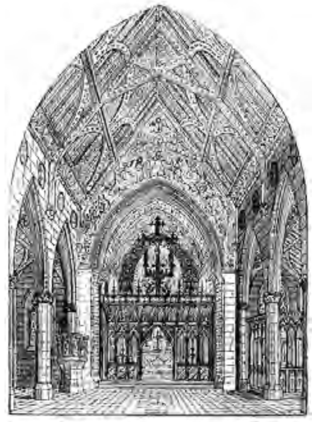
Zwolennicy architektury nowoczesnej, szczególnie ci najbardziej radykalni, mimo że głosili potrzebę architektury asemantycznej i autoreferencjalnej, wprzęgli ją w mechanizmy polityki i lewicowych ideologii[135]. Pozbawiona ozdób, naga architektura, nakierowana rzekomo przede wszystkim na poprawne rozwiązywanie problemów funkcji, stała się argumentem w politycznych dążeniach do zbudowania nowego świata. I tak jak nowe ustroje społeczne początku XX wieku zrywały z wielowiekowymi tradycjami politycznymi, tak również nowa architektura dawała się definiować „nie jako gałązki starego drzewa, lecz jako nowy szczep wyrastający wprost z korzeni" (Walter Gropius)[136].

Wyrosły na gruncie modernizmu nurt radykalnego nowatorstwa za przeciwnika miał historyzm. W ten sposób ukształtował się najbardziej podstawy dylemat twórców architektury sakralnej XX wieku: czy tworzyć zgodnie z ukształtowanymi zasadami architektury kościelnej, czy też poszukiwać dla przestrzeni sakralnej nowych form. Ponieważ historiografia dwudziestowiecznej architektury zdominowana została przez zwolenników architektury nowoczesnej (między innymi Giediona i Pevsnera), na kilkadziesiąt lat stłumiło to zainteresowanie nieawangardowymi nurtami tego wieku (późnego historyzmu, secesji, ekspresjonizmu, *art déco* czy neoklasycyzmu) i zrozumienie dla ich osiągnięć. Nurt architektury funkcjonalistycznej (zrywający z tradycjami, pozbawiony świadomie uzyskiwanej dekoracyjności i programowo asemantyczny) prezentowany był jako najlepiej pasujący do epoki nowoczesności. Dopiero ostatnie ćwierćwiecze przyniosło zmiany w takim obrazie architektury XX wieku i zainteresowanie nurtami, których wyznacznikami była kontynuacja tradycji, dekoracyjność czy narracyjność. Ich znaczenie dla współczesności staje się szczególnie wyraziste w obszarze architektury sakralnej, która wolniej ulegała presji nowoczesności i podtrzymywała związki z wcześniejszymi tradycjami.

Tradycjonalistyczna architektura sakralna opierała się nie tylko na kontynuacji związków z architekturą dawną, ale wsparta była także przekonaniem, że jej twórcy powinni być osobami głęboko religijnymi i zaangażowanymi w sprawy swojego narodu, sama zaś architektura sakralna musi mieć wymiar symboliczny i być zakorzeniona w transcendencji. Architektura ta uwzględniała również postulat użycia dekoracji, które wzmagałyby możliwości wyrażania przez nią skomplikowanych znaczeń.

Ciągłość gotyku

Historyzm XIX wieku miał szczególne cechy wyróżniające go wśród wcześniejszych historyzmów. Przyniósł świadomość braku prawd wiecznych, skończoności, względności i przemijalności wszelkich zjawisk[137]. Jednak dawniejsze traktowanie historii jako argumentu w dyskusjach ideowych nie utraciło całkowicie swojego znaczenia, a niektóre odwołania do przeszłości miały nawet charakter powtórzeń rytualnych[138]. W architekturze historyzm przybierał formę kolejnych neostylów, wśród których neogotyk zachowywał uprzywilejowaną pozycję. Zapewniły mu to stworzone przez niemieckich romantyków wizje średniowiecza jako epoki skutecznie realizującej ideał chrześcijańskiego społeczeństwa[139]. W podobnym duchu wypowiadał się także Augustus Pugin, uznający gotyk za sztukę, w której można odnaleźć istotę wiary chrześcijańskiej, i wielu innych teoretyków, jak Wiktor Hugo czy August Reichensperger[140].



9. Augustus Welby Northmore Pugin, kościół św. Idziego, 1841–1846, Cheadle

[135] Najbardziej wyrazistym tego przejawem była działalność Hannesa Meyera w późnym okresie istnienia Bauhausu – por. Forgács 1995, s. 159–181. O tym okresie traktuje także Miller Lane 1968 w rozdziale *The Controversy over the Bauhaus* (s. 69–86).

[136] Walter Gropius, *The Scope of Total Architecture*, Collier Books, New York 1970 [pierwsze wydanie: Harper, New York 1943] (za: Heathcote 2001, s. 35).

[137] Zofia Ostrowska-Kębłowska, *Historyzm w architekturze XIX wieku (próby wyjaśniania)*, [w:] *Interpretacje dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Warszawa–Poznań 1976, s. 100–102.

[138] Evers 1965, s. 25–42.

[139] Novalis, *Die Christenheit oder Europa* (1826), [w:] tenże, *Schriften*, Richard Samuel (red.), t. 3, *Das philosophische Werk II*, Stuttgart 1968 [w języku polskim: *Chrześcijaństwo albo Europa*, [w:] Alina Kowalczykowa (red.), *Manifesty Romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, Warszawa 1975, s. 183].

[140] W „ostrołukowej, czyli chrześcijańskiej architekturze – jak napisał Pugin – odnajdujemy samą istotę wiary chrześcijańskiej i właściwe jej obrzędy" (Augustus Welby N. Pugin, *Przeciwstawienia, czyli zestawienie wspaniałych budowli Wieków Średnich z odpowiadającymi im budynkami klasycznymi: pokazanie obecnego upadku smaku*, [w:] Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, [wydanie drugie], Warszawa 1989, s. 464). O Reichenspergerze: Ludwig von Pastor, *August Reichensperger 1808–1895. Sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und der Wissenschaft*, t. I–II, Herder, Freiburg in Breisgau 1899; Michael J. Lewis, *The Politics of the German Gothic Revival: August Reichensperger*, The MIT Press, New York–Cambridge–London 1993.



10. Augustus Welby Northmore Pugin, kościół św. Oswalda, 1839–1842, Liverpool



11. William Butterfield, kościół Wszystkich Świętych, 1849–1851, Londyn

Ogólniejsze uzasadnienia dla neogotyku związane były z przerażeniem, jakie wywoływały kolejne rewolucje w Europie od końca XVIII do połowy XIX wieku. Antyrewolucyjne idee połączyły się z zamiarami odrodzenia moralnego społeczeństw, między innymi przez sztukę prawdziwie chrześcijańską, i odrodzenia sztuki – przez powrót do tradycyjnej moralności i religijności[141]. Od czasów Pugina architektura przestała być kwestią smaku, a stała się zagadnieniem moralności społecznej. Zwrócenie się ku tradycyjnej moralności oznaczało odrodzenie tradycyjnej religijności i wzrost zainteresowania katolicyzmem. Znamionowało to wiele słynnych konwersji – Schlegla w Niemczech oraz Newmanna i Pugina w Anglii[142]. Tworzenie kościołów w stylu gotyckim stało się prawie oczywistością, jeśli nawet Hegel twierdził, że jest to styl, którego formy harmonijnie łączą się z duchem religii chrześcijańskiej[143].

Powaga opinii o moralnych właściwościach gotyku doprowadziła do sytuacji, że budowli neogotyckich powstało wielokrotnie więcej niż ich trzynastowiecznych wzorców. Należy jednak pamiętać, że gotyk był stylem, który nigdy nie zanikł całkowicie i bez trudu w każdym kraju europejskim można wskazać budowle gotyckie powstałe w XVI, XVII czy XVIII wieku[144]. Prawdziwe odrodzenie gotyku przypada jednak na XIX stulecie. Nie powinno budzić zdziwienia, że największa liczba neogotyckich kościołów powstała w ojczyźnie Edmunda Burke'a. Sam tylko Augustus Pugin, zanim zadręczył trzy żony i zmarł w obłąkaniu w wieku czterdziestu lat, zaprojektował ich kilkaset, a zbudował kilkadziesiąt. Spośród tej sporej liczby dzieł wymienia się najczęściej katedry w Southwark (św. Jerzego, 1848 [il. 8]), Birmingham (św. Chada) i Nottingham (św. Barnaby, 1841–1844) oraz kościoły parafialne w Liverpoolu (św. Oswalda, 1839–1842 [il. 10]) i Cheadle (św. Idziego, 1841–1846 [il. 9])[145].

Żadna z wymienionych wyżej budowli nie jest prostym naśladownictwem kościołów średniowiecznych. Tak jak konserwatyzm polityczny tego czasu używał racjonalnych metod dowodzenia racji całkowicie irracjonalnych, tak budowle Pugina powstały w wyniku racjonalizacji i uwspółcześnienia wątków architektury dawnej[146]. W mniemaniu tego twórcy, architektura gotycka była przemyślna nie

[141] „Tylko religia może ponownie zbudzić Europę, dać bezpieczeństwo ludom i w nowej, wszędzie widocznej glorii wprowadzić chrześcijaństwo na stary pokój umacniający urząd" (Novalis, *Uczniowie z Säis. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 169).

[142] Konwertytami byli też wybitni architekci tworzący neogotyckie kościoły, między innymi kolończyk Friedrich Schmidt i tworzący na Śląsku Alexis Langer. Por. Zabłocka-Kos 1996, s. 44.

[143] Rozwój asocjacyjnych możliwości architektonicznego historyzmu powodował, że znaczeniowe cechy architektury mogły się też kierować ku innym politycznym celom – por.: Krakowski 1979, s. 45; Zabłocka-Kos 1996, s. 208–219.

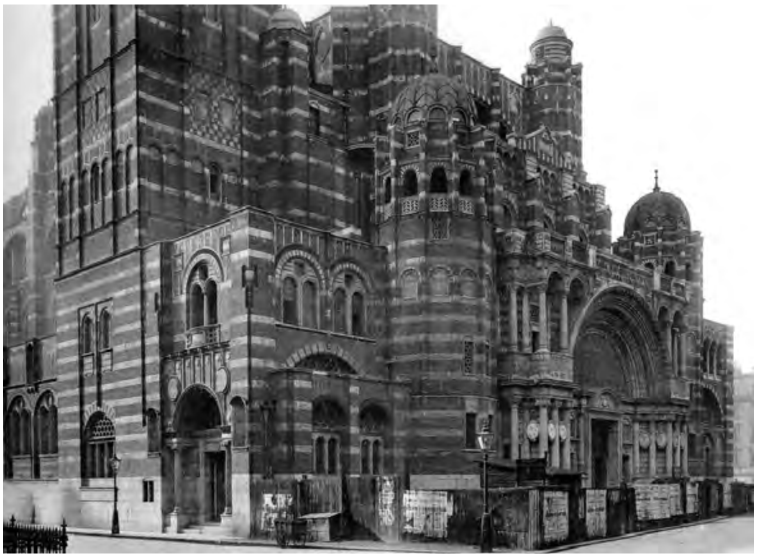
[144] Wojciech Mischke, *Gotyk między trwaniem i odnową*, „Miscellanea Łódzkie" 1996, t. 1, z. 15. Materiały Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego *Neogotyk* w Muzeum Historii Miasta Łodzi w dniach 12–13 grudnia 1996 roku, s. 16.

[145] Hitchcock 1958, s. 99–100.

[146] Karl Mannheim, *Myśl konserwatywna*, przeł. Sławomir Magala, Warszawa 1986, s. 25.



12. John Dando Sedding, kościół Świętej Trójcy, 1888–1891, Londyn



13. John Francis Bentley, Katedra Westminsterska, 1839–1902, Londyn

tylko konstrukcyjnie czy funkcjonalnie, lecz także ideowo. Dlatego – jego zdaniem – również dziś tworzona architektura kościołów powinna być pozbawiona cech, które są zbędne dla uczynienia jej w pełni celową, a użycie ostrołuku i linii pionowych również ma swój oczywisty cel wyrazowy. Jak napisał Pugin, wielką wysokość i pionowe linie „od najwcześniejszego okresu chrześcijanie uważali za symbol Zmartwychwstania. Zgodnie z najstarszą tradycją nawiązaniem do tej wielkiej tajemnicy byli wierni modlący się w pozycji stojącej, zarówno w niedzielę, jak i w okresie Paschy. Wspomina o tym Tertulian i św. Augustyn. *Stantes oramus, quod est signum resurrectionis*. Również ostatni rzymski konsul Nicei zabronił klęczeć w niedziele od Wielkiej Nocy do Zesłania Ducha Świętego"[147].

Sformułowana przez Pugina zasada rezygnacji ze zbędnych dekoracji została doskonale zastosowana przez Williama Butterfielda w kościele Wszystkich Świętych (Margaret Street, Londyn, 1849–1859 [il. 11])[148]. Ponieważ Pugin uważał, że dekoracja powinna jedynie służyć podkreślaniu konstrukcyjnych składników architektury, wręcz z nich wynikać, w kościele All Saints użyto więc tzw. strukturalnej polichromii. Ta eksperymentalna wówczas technika zdobienia budowli polegała na zastosowaniu cegieł w kilku kolorach do udekorowania budowli z zewnątrz i licznych typów barwnych kamieni do dekoracyjnego ukształtowania wnętrza. Był to zadziwiający sposób wybrnięcia z problemu racjonalizacji nieracjonalnego czynnika architektury, jakim jest dekoracja. Tak potraktowaną ornamentykę budowli Pugin uczynił jednocześnie znamienną metodą uwspółcześnienia, jak i zachowania wartości dawnej architektury. Sposób ten upowszechnił się w Wielkiej Brytanii i wpłynął na inne reprezentatywne dla tego okresu świątynie, między innymi na najważniejszy ze stworzonych przez Johna Dando Seddinga kościołów, czyli Świętej Trójcy (Sloane Street, Upper Chelsea, Londyn, 1888–1891 [il. 12]), czy zbudowaną przez Johna Francisa Bentleya Katedrę Westminsterską (1839–1902 [il. 13])[149].

Kościół Wszystkich Świętych ma związek z jeszcze inną zadziwiającą okolicznością, jaką był tzw. Ruch Oksfordzki, zmierzający do odnowy religijności protestanckiej przez odrodzenie tradycyjnej obrzędowości katolickiej. Bogate

[147] Pugin, *dz. cyt.*, s. 465.

[148] Hitchcock 1958, s. 173–174.

[149] Pasma kolorowych cegieł zdobią także New Scotland Yard (1887–1907) autorstwa Richarda Normana Shawa (Hitchcock 1958, s. 217–218, il. 106).



14. Giles Gilbert Scott, anglikańska katedra w Liverpoolu, 1904–1978



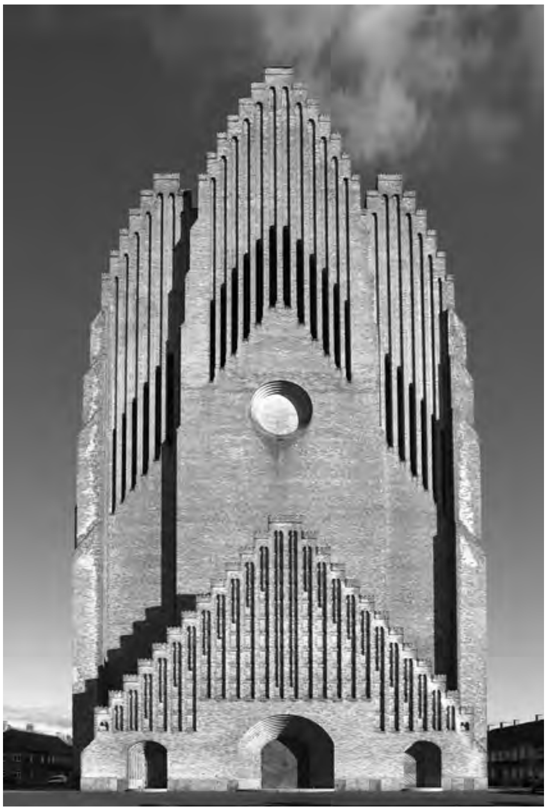
15. Giles Gilbert Scott, Bankside Power Station, 1947–1963, zamknięta w 1981 roku, Londyn



16. Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Tate Museum of Modern Art, 2000, Londyn

rytuały i odkrycie na nowo sakramentów (szczególnie Komunii Świętej) wymagało odmiennych od zwyczajowych protestanckich rodzajów organizacji przestrzeni. Kościół Wszystkich Świętych był pierwszym, który uwzględniał potrzeby tzw. liturgii traktariańskiej.

W protestanckim kraju katolicki konwertyta Pugin upowszechnił zasady budowania kościołów, które znacznie różniły się od prostych i skromnych protestanckich domów modlitwy. Były to raczej świątynie, Domy Boga, których wielkość i wyniosłość miała świadczyć o potędze Stwórcy[150]. Aby to osiągnąć, anglikańskie kościoły zaczęto wzorować na francuskich katedrach[151]. Wzorce takie są do odnalezienia między innymi w największej brytyjskiej katedrze anglikańskiej – stworzonej przez Gilesa Gilberta Scotta katedrze w Liverpoolu [il. 14]. Ogłoszony na początku XX wieku konkurs na projekt zawierał warunek, że zgłoszone prace powinny uwzględniać wzniesienie budowli w stylu gotyckim[152]. W rezultacie powstała dominująca nad miastem budowla, która jako całość objawiła się dopiero w 1978 roku, a wykańczana była również w latach późniejszych. Wysoka artystyczna jakość tego dzieła i czas jego powstania są wymownymi argumentami na rzecz tezy, że nie istniała w XX wieku niezbędna konieczność zrywania ciągłości w architekturze. Swoją sylwetką katedra przypomina inne dzieło Scotta, jakim jest Bankside Power Station, ukończona w 1960 roku elektrownia nad brzegiem Tamizy. Formy tej budowli są wynikiem przemian raczej ewolucyjnych niż rewolucyjnych [il. 15][153]. Obecnie, po niewielkich zmianach zewnętrznych, budowla ta służy z wielkim powodzeniem jako galeria sztuki nowoczesnej, co wyraźnie wskazuje, że architektura Scotta nie jest obca upodobaniom estetycznym powszechnym w kolejnym stuleciu [il. 16].



17. Peder Vilhelm Jensen-Klint, kościół Grundtviga, 1921–1940, Kopenhaga

Puryfikacja i symplifikacja gotyku postępowały, co doprowadziło do nowej odmiany przejawiania się tego stylu, w której pojedyncze formy typowe dla gotyku były monumentalizowane i stawały się podstawą kształtu całej budowli. Powstawały w ten sposób kościoły oparte na motywie wysokiego gotyckiego dachu, inne tworzyły konstrukcję z przenikających się ostrołuków i rozciągały je aż do podstawy budowli. Ekspresyjna wartość łuku ostrego była też punktem wyjścia niektórych łuków parabolicznych stosowanych w budowlach kościelnych. Powiększano także do monumentalnych rozmiarów wieże lub łuki oporowe.

Najbardziej reprezentatywne przykłady przejawiania się form gotyku w opisanych wyżej postaciach są do odnalezienia w architekturze nordyckiego i nie-

[150] „Największą sztuką w architekturze jest takie sporządzenie budynku aby wydawał się on bardziej ogromny, strzelisty i wyniosły niż jest w rzeczywistości" (Augustus W.N. Pugin, *Contrasts: or, a Parallel between the Noble Edifices of Middle Ages, and correspondent Buildings of the Present Day; showing the Present Decay of Taste*, London 1836 [za: Watkin 1997, s. 20]).

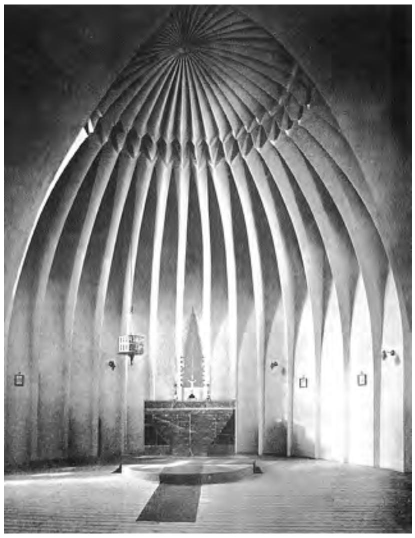
[151] Neogotyk do tego stopnia złączył się z kościołem anglikańskim, że wzniesiona na przełomie XIX i XX wieku katolicka katedra w Westminsterze zbudowana została, dla odróżnienia jej od budowli protestanckich, jako budowla czerpiąca wzory z kościoła Hagia Sophia, weneckiego gotyku, a także z wzniesionego w duchu włoskiego baroku Brompton Oratory Herberta A. Gribble'a. W rezultacie powstała niepodobna do niczego masywna budowla, z olbrzymim mrocznym wnętrzem i potężną campanillą. Por.: Hitchcock 1958, s. 219; Heathcote 2001, s. 12; Nelson 2004, s. 106, 116–117, 190.

[152] Scott, który był katolikiem, wziął udział w drugiej edycji konkursu w 1902 roku. Jego praca wybrana została w 1903 roku, budowę rozpoczęto w 1904 roku, a pierwszą część katedry zaczęto użytkować w 1910 roku. W 1924 roku Scott uzyskał szlachectwo. Por. Reilly 1967, s. 142–156.

[153] Był to wynik całkowicie świadomie przyjętej postawy zachowania równowagi między tradycją i innowacją. Scott, kiedy został prezydentem Royal Institute of British Architecture, w swojej mowie inauguracyjnej z dużą bezpośredniością oświadczył: „I hold no brief either for extreme diehard Traditionalist or extreme Modernist and it seems to me idle to compare styles and say that one is better that another". W tej samej mowie zarówno wskazywał negatywne skutki skrajnej prostoty, jak i zachowywał zdrową wstrzemięźliwość wobec „nieinteligentnego tradycjonalizmu". Chociaż podziwiał szybkie samochody, to jednak twierdził, że przenoszenie wzorów projektowania maszyn do architektury grozi wyparciem z niej elementu humanistycznego. Można uznać, że był skłonny zaakceptować bardzo różne formy, jeżeli tylko były wynikiem ewolucji, a wymiar ich stosowania nie był przytłaczający. Jak oświadczył: „I should feel happier abaut the future of architecture had the best ideas of Modernism been granted upon the best traditions of the past, in other works, if Modernism had come by evolution rather than by revolution". Mowa Scotta została opublikowana w „Journal of RIBA", 11 listopada 1933 roku, s. 5–14.



18. Otto Bartning, Sternkirche, 1921/1922



19. Dominikus Böhm, prezbiterium kościoła klasztornego w Vals, 1922, Holandia



20. Dominikus Böhm, kościół św. Apolinarego, 1926-1927, Frielingsdorf

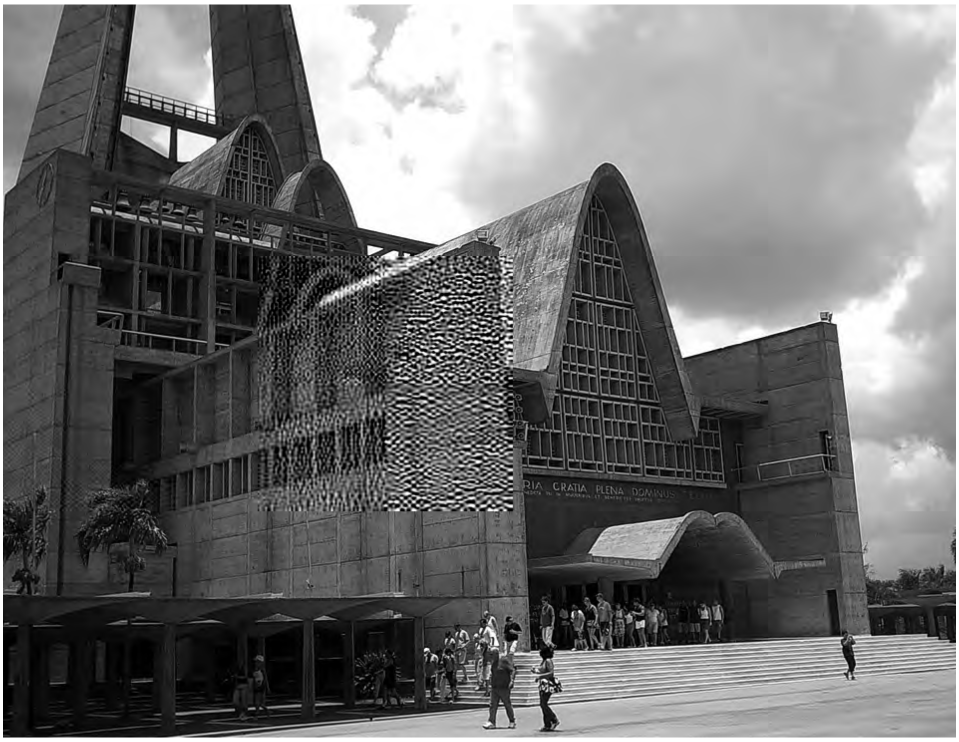
mieckiego ekspresjonizmu. W niezwykły sposób uprościł i zmonumentalizował fasadę – ważny składnik gotyckiej świątyni – Peder Vilhelm Jensen-Klint w zbudowanym w latach 1921–1940 kościele Grundtviga w Kopenhadze [il. 17]. W latach 1921–1924 Otto Bartning stworzył wiele wariantów tzw. Sternkirche, nigdy wprawdzie niezbudowanego, ale uchodzącego za największe osiągnięcie architektury ekspresjonistycznej [il. 18]. Budowla ta w całości oparta była na skomplikowanej strukturze przenikających się ostrołucznych form. Jak bardzo wpływowy był to projekt, widać w licznych wczesnych kościołach Dominikusa Böhma, mię-



21. Fritz Höger, kościół Am Hohenzollernplatz, 1930–1933, Berlin



22. Dominkus Böhm, kościół Chrystusa Króla, 1926, Moguncja-Bischofsheim



23. Christian Dunoyer de Segonzac, Pierre Dupre, kościół Matki Boskiej Łaskawej, 1952–1970, Higüey

dzy innymi w pochodzącym z 1922 roku prezbiterium kościoła klasztornego w holenderskim Vals [il. 19] czy w kościele św. Apolinarego w Frelingsdorf (1926–1927 [il. 20]). Łuki ostre organizujące wnętrze równie znakomicie zastosował Fritz Höger w kościele Am Hohenzollernplatz w Berlinie (1930–1933 [il. 21])[154]. Łuki ostre na podobnie ekspresyjne łuki paraboliczne zamienił już Böhm w kościele Chrystusa Króla w Moguncji-Bischofsheim [il. 22]. Można wskazać liczne wypadki stosowania zarówno łuków ostrych, jak i parabolicznych w okresie przed wybuchem II wojny światowej, a po 1945 roku niezwykle ekspresyjnym tego przy-

[154] Wiesenhütter 1936, s. 152–155; Pfammatter 1948, s. 71; Neubert 1992, s. 211–212.



24. Aarno Ruusuvuori, kościół w Hyvinkää, 1961



25. Jan Inge Hovig, kościół w Tromsdalen, 1962–1965

kładem jest bazylika Nuestra Señora de la Altagracia w Higüey w Dominikanie (początek budowy 1952 rok, konsekracja 1971 rok, architekci: Christian Dunoyer de Segonzac i Pierre Dupre [il. 23]). Paraboloidy hiperboliczne stanowiące podstawę tzw. konstrukcji Candeli występowały także w przejawach architektury modernistycznej.

Dachy sięgające połaciami aż do ziemi stały się popularne w latach sześćdziesiątych XX wieku. Również w tym wypadku można wskazać niezliczone wręcz przykłady. Jeden z najbardziej czystych w wyrazie zastosował konsekwentny modernista Aarno Ruusuvuori w kościele Hyvinkää (1961 rok [il. 24])[155], a prawie jednocześnie z nim stworzył projekt kościoła w Tromsdalen Jan Inge Hovig [il. 25][156]. Otwiera to poruszony dalej problem przynależności tej formy zarówno do radykalnego modernizmu (wówczas taki kształt nie jest wiązany z przekazem symbolicznym), jak i do nurtów tradycjonalistycznych, w których o decyzji jej zastosowania decydują wartości ideowe. Również motyw gotyckiej wieży często przetwarzany był w projektach kościołów XX wieku. Tak jak w najdoskonalszym gotyckim przykładzie użycia wieży, tj. w kościele we Fryburgu, tak do kształtu wieży Auguste Perret sprowadził kościół św. Franciszka w Hawrze (1953–1957 [il. 26])[157]. Przeskalowane i uniezwyklone przypory zastosował Böhm w kościele św. Alberta w Saarbrücken (1954 rok [il. 27]), Giovanni Michelucci w kościele św. Jana Chrzciciela we Florencji (tzw. Chiesa dell'Autostrada del Sole, 1960–1963 [il. 28]) i Garcia Ordonez w kościele Santa Maria de Loreto w Jávea (1967 rok). Przetworzeniom ulegały też inne typowe dla gotyku formy: wysokie nawy główne, żebra sklepienne, żebrowe sklepienia, rozglifione wejścia czy wydłużone i zamknięte ostrołukiem okna. Doceniane były także ekspresyjne wartości cegły, której używano na przekór coraz bardziej popularnym konstrukcjom żelbetowym lub którą okrywano takie konstrukcje.

W architekturze postmodernistycznej gotyk powrócił w formie mniej lub bardziej dosłownych cytatów. W kościele św. Ducha we Wrocławiu autorstwa Tadeusza Zipsera, Jerzego Wojnarowicza i Waldemara Wawrzyniaka rozrzeźbiona bryła przekryta została doskonale do niej pasującym wielopołaciowym dachem, będą-

[155] Jetsonen 2003, s. 58–65; Stock 2004, s. 162–163.

[156] Pierwsze szkice powstały już latem 1957 roku, poprawiono je w 1960 roku, budowę rozpoczęto w 1962 roku, kościół konsekrowano w grudniu 1965 roku. Por. Donnelly 1992, s. 336–337.

[157] Stock 2003, s. 70–71.



26. Auguste Perret, kościół św. Józefa, 1953–1957, Hawr



27. Gottfried Böhm, kościół św. Alberta, 1954–1955, Saarbrücken



28. Giovanni Battista Michelucci, kościół św. Jana Chrzciciela, 1960–1963, Florencja



29. Tadeusz Zipser, Jerzy Wojnarowicz, Waldemar Wawrzyniak, kościół św. Ducha, 1973–1979, Wrocław

cym parafrazą dachów gotyckiego kościoła św. Barbary w Kutnej Horze [il. 29]. Kościół św. Maksymiliana Marii Kolbego, zbudowany w tym samym mieście przez Tadeusza Szukałę, zewnętrzną sylwetką przypomina tradycyjny gotycki kościół z wydłużonym prezbiterium [il. 30]. I choć nie pisze się już dziś prac w równie podniosłym tonie co dzieła Pugina czy Reichenspergera, to jednak scharakteryzowane wyżej formy użyte zostały w pełni świadomie. Dowodem tego mogą być chociażby publikacje naukowe projektantów kościoła św. Ducha. Tadeusz Zipser poświęcił mu artykuł drobiazgowo analizujący proces kreowania formy, a Waldemar Wawrzyniak – główną część swojej rozprawy habilitacyjnej[158]. Ich tradycjonalistyczne i antymodernistyczne nastawienie potwierdza dobitne stwierdzenie Wawrzyniaka zawarte we wzmiankowanej pracy, że „zachowanie ciągłości architektury sakralnej w krajach o starym rodowodzie chrześcijaństwa wydaje się [...] nakazem nadrzędnym"[159].

Wartość wiary

Le Corbusier, po zaprojektowaniu kaplicy w Ronchamp, zapytany przez reportera „Chicago Tribune", czy uważa, że przy tworzeniu takiej budowli koniecznie trzeba być katolikiem, udzielił znamiennej odpowiedzi: „futez-moi le camp", co tylko w przybliżeniu można tłumaczyć jako „zostawcie mnie w spokoju"[160]. Przekonanie o niewielkim znaczeniu osobistych przekonań twórcy budynku kościelnego na-

[158] Zipser 1997, s. 465–488; Wawrzyniak 1996.

[159] Wawrzyniak 1996, s. 242.

[160] Le Corbusier 1957a, s. 7; Jencks 1982, s. 169; Jencks 2000, s. 272; Heathcote 2001, s. 46. Również w tłumaczeniu Ursuli Hatje zwrot ten brzmi nieuprzejmie: „Machen Sie, daß Sie wegkommen" (Le Corbusier 1957, s. 7).



30. Tadeusz Szukała, kościół św. Maksymiliana Kolbego, 1983–1997, Wrocław

rastało od początków nowoczesnej architektury sakralnej. Do etosu nowoczesnego architekta włączono świeckość, światopoglądową neutralność i obojętność na wartości wiary. Nowoczesny architekt jest w stanie zaspokoić wszystkie wymagania swojego klienta, również w zakresie jego potrzeb religijnych. Najlepszym tego dowodem jest właśnie kaplica w Ronchamp, jedna z ikon współczesności [il. 31]. Stanowi dobrą oprawę dla liturgii, umożliwia jej sprawowanie także na zewnątrz (dzięki zewnętrznemu ołtarzowi i ambonie), stwarza nastrój do indywidualnej modlitwy. Ponadto jest magnesem przyciągającym turystów, którzy w ten sposób wkraczają w obszar religii i są ewangelizowani przez sztukę.

Wobec tego wspaniałego dzieła można jednak zgłosić kilka zastrzeżeń, które nie były chętnie brane pod uwagę przez krytyków doceniających przede wszystkim jego nadzwyczajną jakość artystyczną. Po pierwsze, budowla daleko odbiega od tradycji formalnych właściwych kościołom katolickiego nurtu chrześcijaństwa, co sygnalizuje poważną obojętność wobec jego przesłania. Wskutek odstąpienia od istotnych wyróżników świątyni katolickiej obiekt może służyć właściwie każdemu wyznaniu, zwłaszcza zaś jakiejś bliżej nieokreślonej, uniwersalnej religijności medytatywnej. Po drugie, kaplica zrywa z pewnym tradycyjnym dla kościołów chrześcijańskich układem, na który składają się między innymi: wyraźnie zaznaczone i dekoracyjnie potraktowane wejście, wyodrębnione prezbiterium, dekoracje rozwijające zwyczajowe tematy plastyczne. Ozdobiono ją wprawdzie figurą Maryjną i witrażami, ale do jej wnętrza nie pasują żadne rozbudowane programy ikonograficzne. Biała kaplica przypomina świątynię grecką w bezludnym krajobrazie, poświęconą dawno zapomnianym bogom i przeznaczoną już tylko do



31. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, 1950–1955

podziwiania za jej piękno. Wydaje się, że budowla Le Corbusiera jest wyrafinowanym dziełem genialnego architekta, a to, co się w niej czci, to nie chwała Boża, lecz ludzki geniusz. Jest być może wielkim akordem w dziele uczynienia świata szczęśliwym, ale bez Boga, tylko mocą twórczych umiejętności człowieka.

Bardziej dokładny opis kaplicy zawarty został w dalszej części pracy, tu zaś służy jedynie ukazaniu kontrastu pozycji zajmowanych wobec wartości wiary. Poprzednicy Le Corbusiera w dziele tworzenia miejsc sakralnych reprezentowali bowiem całkowicie odmienną postawę. Jeszcze w XIX wieku budujący kościoły architekci byli osobami głębokiej, nierzadko emocjonalnie przeżywanej wiary, przekonanymi, że jest to czynnik, który ożywia wznoszone przez nich dzieła. Wraz z końcem XIX wieku sytuacja zmieniła się radykalnie. Świeckość stała się nową religią, a katoliccy artyści zaczęli stanowić margines działalności twórczej. Dla architektów, którzy deklarowali przywiązanie do wiary i w niej upatrywali źródeł swojej twórczości, do dziś brakuje miejsca w dziejach architektury XX wieku. W pierwszym wydaniu historii architektury europejskiej Nicolausa Pevsnera zabrakło miejsca nawet dla Antonia Gaudiego. Poza gronem specjalistów pozostają nieznane lub są mało znane nazwiska Paula Bellota czy Jože Plečnika. Tworzona przez nich architektura wymyka się upraszczającym klasyfikacjom stylistycznym, a powtarzającymi się motywami w ich działalności były: głęboka osobista pobożność, traktowanie architektury jako kontynuacji dzieła stwarzania świata, szacunek dla tradycji religijnych i architektonicznych. Wszyscy trzej byli bardziej mnichami niż ludźmi świeckimi. Ich postawy były jednak w XX wieku wyjątkowe.

Antonio Gaudi powszechne uznanie zyskał dopiero sto lat od rozpoczęcia swojej działalności, a w aktualnych biografiach kwestia jego religijności nadal jest tuszowana. Jako architekt ekspiacyjnego kościoła św. Rodziny w Barcelonie wybrany został przez religijne stowarzyszenie, które przez dwadzieścia lat funk-

cjonowania nie było w stanie zgromadzić jakichkolwiek funduszy. Narastające zaangażowanie Gaudiego, rezygnacja z przyjmowania innych zleceń i całkowite poświęcenie się budowie kościoła istotnie przyczyniło się do powstania kilku jego ważnych części. W okresie ponad czterdziestu lat oddanych tej budowie Gaudi przestudiował wielotomowe wydanie *L'Anneé liturgiaque* dom Prospera Guérangera, opata Solesmes, wspomnianego już inicjatora reform liturgicznych, i liczne inne dzieła poświęcone katolickiej obrzędowości. Wszystkie projektowane części budowli, szczególnie wejścia, tworzone były wraz z rozbudowanymi dekoracjami rzeźbiarskimi, których ideowe treści obmyślał sam Gaudi [il. 32]. Fasady Bożego Narodzenia, Męki Pańskiej i trzecia poświęcona Chwale Bożej nawiązywały też do tradycyjnej katalońskiej religijności ludowej, a do przedstawień figuralnych pozowały niezliczone osoby spośród mieszkańców okolicznych wsi i robotniczych dzielnic. Gaudi żył w skrajnej ascezie i – jak się to przytrafiało świętym – do jedzenia przymuszany był przez zaufanego kapłana. Gdy ze względu na kryzys gospodarczy zmniejszył się dopływ datków na budowę świątyni, architekt żebrał o nie na ulicach Barcelony. W ubraniu godnym żebraka został potrącony przez tramwaj i nierozpoznany trafił do szpitala dla ubogich, gdzie wkrótce zmarł. Krótko przed sto pięćdziesiątą rocznicą urodzin Gaudiego rozpoczął się jego proces beatyfikacyjny[161].



32. Antonio Gaudi, kościół św. Rodziny, od 1884, Barcelona

Równie długo na naukowe poznanie czekała twórczość innego genialnego indywidualisty i projektanta licznych kościołów i klasztorów – Paula Bellota. Dopiero w 1996 roku Francuski Instytut Architektury przygotował poświęconą mu wystawę i obszerną publikację dokumentującą jego twórczość w Anglii, Holandii, we Francji i w Kanadzie[162]. Bellot po uzyskaniu w 1900 roku dyplomu architekta w paryskiej Ecole des Beaux Art porzucił w 1902 roku stan świecki i wstąpił do klasztoru benedyktyńskiego w Solesmes. Z powodu antyklerykalnego prawodawstwa w ówczesnej Francji mnisi zmuszeni zostali do emigracji i osiedlili się w opactwie Quarr w pobliżu Appuldurcombe na wyspie Wight[163]. Z kolei mnisi z Wisques osiedlili się w opactwie Saint Paul w Oosterhout w pobliżu Bredy. W 1907 i 1906 roku Bellot sporządził dla obu tych opactw plany nowych budynków klasztornych, a wkrótce potem także towarzyszących im kościołów. Od tego czasu aż do swojej śmierci w 1944 roku był autorem wielu kościołów i klasztorów we Francji i w Kanadzie. Budowle te cechuje bardzo indywidualne podejście do tradycji, swobodne łączenie i przetwarzanie motywów architektury dawnej. Bellot

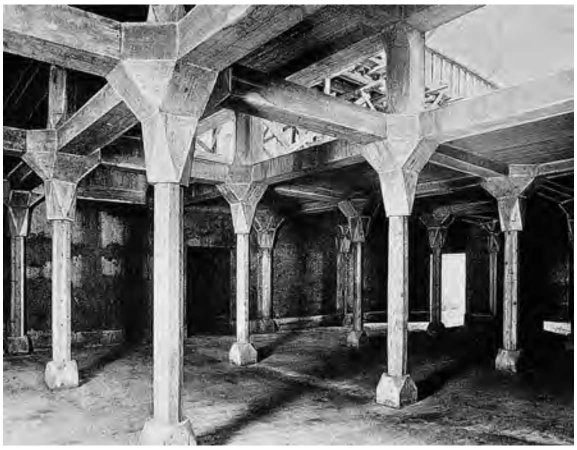
[161] Oczywiście oprócz publikacji w dużych wydawnictwach pojawiają się także pozycje „hagiograficzne", jak książka katolickiego dziennikarza i członka stowarzyszenia działającego na rzecz beatyfikacji Gaudiego Josepha Tarragony *Boży architekt. Rzecz o Antonio Gaudim* (przeł. Piotr Rak, Apostolicum, Ząbki 2002 [w oryginale: *Gaudi*, Cronos, Barcelona 2001]), nie zmienia to jednak faktu, że przez kilkadziesiąt lat opinię o Gaudim kształtował komentarz Pevsnera, uznający architekta za barbarzyńcę o złym guście. Por. Jeremi Królikowski, *Kilka uwag o nacjonalizmie w architekturze*, [w:] Konstantynów 1998, s. 25.

[162] Dominique Delaunay, Maurice Culot, Martin Meade (red.), *Dom Bellot, moine-architecte 1876–1944*, Institut Francais d'Architecture, Norma, Paris 1996. Por. także Nicole Tardif-Painchaud, *Dom Bellot et l'architecture religieuse au Québec*, Les Presses de l'Universiteté Laval, Québec 1978.

[163] Ellis 1997, s. 64–70.



33. Jože Plečnik, kościół św. Ducha, 1910–1913, Wiedeń



34. Jože Plečnik, krypta kościoła św. Ducha w Wiedniu, 1910–1913



35. Jože Plečnik, kościół św. Franciszka, 1925–1928, Lublana



36. Jože Plečnik, kościół Najświętszego Serca Jezusowego, 1928–1932, Praga

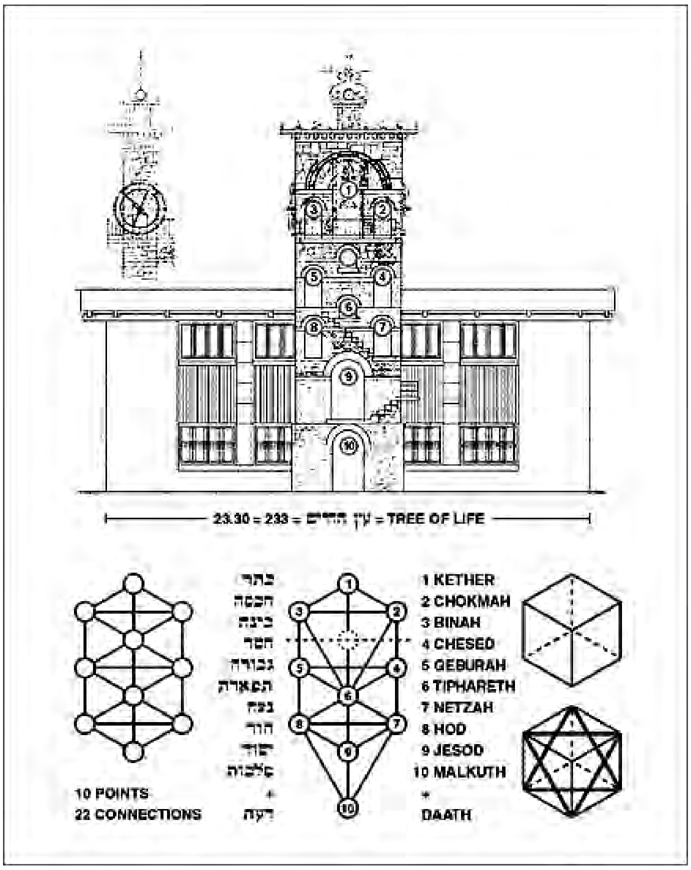
wstrzemięźliwie odnosił się do kopiowania form, ale nie unikał inspirowania się nimi. Tworzył obiekty, które są zarazem historyzujące, ale i nowoczesne, częściowo zbliżone do ekspresjonizmu i szkoły amsterdamskiej, mające jednak dekoracje, jakie można kojarzyć z art déco. Jak napisał Heathcote, „jeśli wygląda to na eklektyczną mieszaninę, to rodzą się słuszne podejrzenia, że był to jeden z najbardziej interesujących architektów XX wieku”[164]. Budowle Bellota cechuje rzadkie w architekturze tego czasu ciepło i klimat miejsc zapamiętanych w dzieciństwie. Bellot był francuskim szowinistą z niechęcią wyrażającym się o Anglikach. Tym bardziej wiarygodna staje się opinia trzeźwego Anglika, że jego dzieła „radują oko i duszę i stanowią testament człowieka, który wierzył, że aby stworzyć dobrą chrześcijańską sztukę, należy być dobrym chrześcijaninem; siła jego wiary i miłości do Boga wyrażona jest w nieprawdopodobnej kolekcji jego dzieł”[165].

[164] Heathcote 2001, s. 40.

[165] Tamże.



37. Jože Plečnik, kościół św. Michała w Barje, 1937-1939



38. Schematy kabalistyczne a kompozycja fasady kościoła św. Michała w Barje

Trzecim spośród najważniejszych twórców kościołów, który przez dziesiątki lat umykał uwadze historyków architektury XX wieku, był Słoweniec Jože Plečnik. Pochodził z głęboko religijnej rodziny i nie utracił wiary w konfrontacji z agresywnie świeckimi tendencjami intelektualnymi Wiednia i Pragi początków XX wieku. Choć zachował szacunek dla swojego mistrza Ottona Wagnera, to o jego wybitnym dziele, wiedeńskim kościele św. Leopolda, mówił jako o tworze „bezwyznaniowym". Podczas gdy w Wagnerze narastało zwątpienie w racje transcendentne, Plečnik poświęcił swoje życie Bogu i porównywał działalność architekta do roli duchownego dbającego o dobro gminy. O swoich kolegach, modernistycznych architektach, pisał, że tworzą „bez sumienia". Dystansował się też od radykalnego nowatorstwa i zrywania z tradycjami. Twierdził, że dzieła modernizmu bez respektu potraktowane zostaną przez przyszłe pokolenia, co różni je od dzieł przeszłości, które respekt taki wywołują. W jego twórczości, rozpiętej między wiedeńską secesją a ekspresjonizmem, zdumiewa siła indywidualnego talentu, która każdą kolejną pracę czyniła niepodobną do wcześniejszych, ponadto zaś umiejętność głębokiego przepracowywania wzorców dawnej architektury przy jednoczesnym wykorzystywaniu nowych materiałów i konstrukcji[166].

Pierwszą zbudowaną przez niego świątynią był kościół św. Ducha w Wiedniu (1910–1913 [il. 33]). Elewację tego obiektu oparto na wzorze greckiej świątyni, ale kolumny sprowadzono do kanciastych filarów wykonanych w betonie. Surowy zewnętrzny wystrój odpowiadał klimatowi biednego przedmieścia Wiednia i temu, że budowla przeznaczona była na miejsce spotkań społecznych ubogich miesz-

[166] Podstawowa pozycja do poznania architektury sakralnej Plečnika to: Damian Prelovsek, *Plečnikowa sakralna umetnost*, Koper, Ognijsce 1999. Por. także: tenże, *Josef Plečnik 1872–1957. Architectura perennis*, Salzburg–Vienna 1992; R. Klein, *Joze Plečnik*, Budapest 1992; Peter Krecic, *Joze Plečnik. Architect, 1872–1957: The Complete Works*, New York 1993; Šlapeta 1991, s. 112–113.

kańców, jakby nowego wcielenia pierwszych chrześcijan. Krypta wsparta na silnie przetworzonych kolumnach, o kapitelach zapowiadających dzieła czeskich kubistów, ma w sobie coś z ducha nowoczesnych katakumb [il. 34]. Osobne znaczenie to wiedeńskie dzieło ma w kontekście skłonności architektów XX wieku do form klasycznych, co opisano w dalszej części pracy. Również następne eklezjalne dzieło Plečnika, kościół św. Franciszka z Asyżu w Siska koło Lublany, ukazywało, jak dalece język klasyczny może być zastosowany do „nieklasycznych" celów. Kolumny zostały tam użyte z taką częstotliwością, natarczywością i intensywnością, że tworzą we wnętrzu las słupów jakby jakiejś prasłowiańskiej świątyni [il. 35]. Z kolei kościół Najświętszego Serca Jezusowego w Pradze ukształtował Plečnik jak wielki nagrobek, monumentalne *memento mori*, którego dzwonnica z przesadnie dużym zegarem dodatkowo przypomina o ulotności ziemskiego życia [il. 36].

Najbardziej niepokojący pozostaje jednak kościół św. Michała w Barje, posądzany o to, że jest oparty na kabalistycznych i gnostycznych schematach i obliczeniach [il. 37–38][167]. Wydaje się wprawdzie nieprawdopodobne, że ten poważny i religijny mistrz mógł sięgnąć po tak nieoficjalne wzorce, ale taki rodzaj interpretacji dobrze oddaje duchowy klimat, w jakim zrodziły się przedziwne formy tej budowli. Już dwie poprzedzające kościół, wolno stojące kolumny, nawiązujące do kolumn świątyni Salomona, wskazują, że dzieło to odwołuje się do rzadko stosowanej w oficjalnym chrześcijaństwie symboliki. Następnie nietypowy kształt i rozmieszczenie otworów w wieży wydają się bliskie kabalistycznemu schematowi tzw. drzewa życia. Także dalsze analizy mogłyby wykazać zbieżność podstawowych wymiarów budynku z zasadami gematrii. Wykorzystanie tak niecodziennych wzorców nie jest jednak całkowicie zaskakujące, kiedy uwzględniona zostanie pogłębiona lekturami wiara architekta i tym motywowane podejście do zadań architektury.

Mistycyzm i symbolizm

Początek XX wieku obfitował w liczne zjawiska naruszające tradycyjny porządek społeczny. Postępująca industrializacja sprowadzała do miast rzesze ludzi, którzy – wyrwani ze swoich środowisk – z trudem odnajdywali się w nowym otoczeniu. Napięcia społeczne dodatkowo czyniły ich podatnymi na różne wpływy ideologiczne. Kościoły instytucjonalne słabo radziły sobie z nowymi wyzwaniami, szczególnie z radykalizmem społecznym, racjonalizmem i zeświecczeniem. Wśród napięć społecznych coraz większą rolę zaczęły odgrywać napięcia narodowe. W końcu I wojna światowa zostawiła po sobie rozczarowanie mieszczańskimi wartościami i polityką. Rozpad czy osłabienie wielu tradycyjnych instytucji zrodziło potrzebę ponownej integracji, ale w zgodzie z nowymi ideami. Jednym z wyrazów tego zjawiska była popularność ruchów neognostyckich, szczególnie antropozofii Rudolfa Steinera. Najpoważniejszymi źródłami odzyskiwania poczucia wspólnoty były jednak religie polityczne: socjalizm i komunizm. Również w Kościele katolickim pojawiły się ruchy odnowy, w tym najbardziej znany tzw. ruch reformy liturgicznej. Wiele z tych idei początku XX wieku miało bezpośredni wpływ na tworzoną wówczas architekturę. W części środowisk architektonicznych ważną rolę zaczęło odgrywać przekonanie, że utracone poczucie jedności jest możliwe do odbudowania, jeśli sięgnie się do głębszych źródeł rzeczywistości.

[167] morphvs, *Conjuratio! A brief conversation with Archangel Michael* (http://www.aiwaz.net/Plecnik/Michael).



39. Rudolf Steiner, Goetheanum II, 1924–1928, Dornach

Można wymienić co najmniej trzy nurty, w których architektura miała być źródłem naprawy istniejącej sytuacji:

1. pierwszy z nich można określić jako „antropozoficzny". Jest on reprezentowany przez teorie architektury Rudolfa Steinera, budowle w Dornach (Goetheanum I i II) oraz przez wypowiedzi i projekty architektów, w których wyrazili oni swoją wiarę w magiczną moc określonych liczb, figur (jak pentagram) i kształtów (szczególnie gwiazdy, góry i kryształu),

2. nurt drugi może zostać nazwany „nurtem kultu zbiorowości". Pewnej grupie potrzeb odnowienia jedności w społeczeństwie towarzyszyło tu poszukiwanie głębszych wzorców, które odnajdowano między innymi w siłach spajających gminy religijne lub w takiej organizacji społeczeństwa, która owocowała niegdyś budową katedr gotyckich. Poszukiwana jedność odwoływała się bądź do idei ponadklasowych (ludu czy narodu), bądź do idei sprawiedliwości społecznej i zrównania socjalnego klas (jak w ówczesnym socjalizmie). Każdej z tych dwóch grup idei odpowiadały zrealizowane lub zaprojektowane budowle: pierwszej – Hala Stulecia Maksa Berga, świątynia jedności ludowej, drugiej – Sternkirche Ottona Bartninga (zdaniem niektórych „katedra socjalistyczna") oraz działalność Bauhausu we wczesnym okresie,

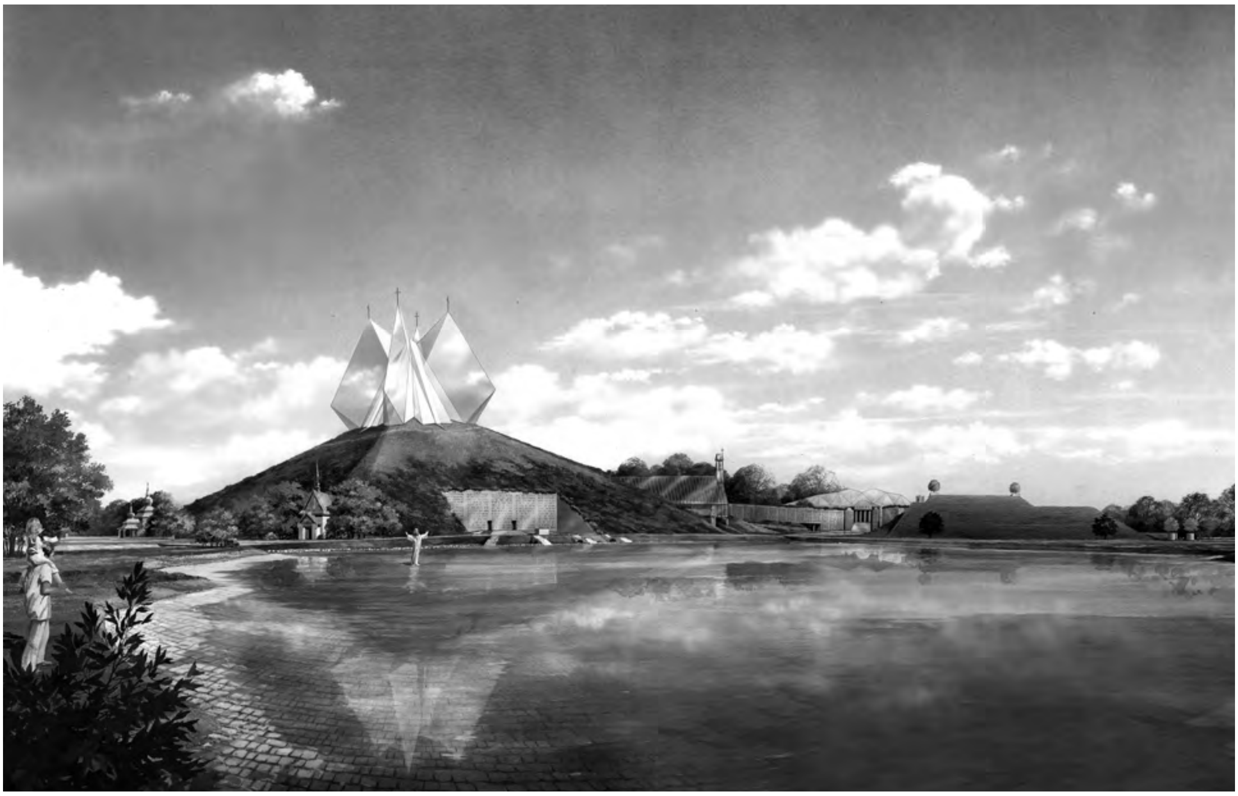
3. nurt trzeci to nurt reformy katolickiej, który miał też swoje odpowiedniki w wyznaniach protestanckich. Przemyśliwana w nim reforma liturgii, jej oczysz-



40. Hans Poelzig, projekt kaplicy pątniczej



41. Gottfried Böhm, kościół w Neviges, 1963–1968



42. Marek Budzyński, projekt Świątyni Opatrzności Bożej, 2000



43. Timo i Tuomo Suomalainenowie, kościół Temppeliaukio, 1968–1969, Helsinki

czenie z nadmiernego sformalizowania, miała swój natychmiastowy odzew w projektowaniu kościołów, między innymi w projekcie kościoła Circumstantens Webera i Böhma[168] i w zrealizowanym kościele św. Engelberta w dzielnicy Kolonii Riehl (1930 rok, Dominikus Böhm)[169].

Antropozoficzna teoria architektury zakładała, że świat i człowiek przenikają różnego rodzaju duchowe siły, które przez kształty, jakie przyjmują przedmioty świata widzialnego, mogą być wzmacniane lub osłabiane. Architekt powinien umieć wyczuć owe siły – zarówno te płynące z zewnątrz (z otoczenia, z wszechświata), jak i te, które popłyną od wykorzystujących daną budowlę osób – i zharmonizować je przez zastosowanie w budowli określonych form. Ta harmonia form powinna być też adekwatna do rodzaju aktywności, jakim wypełniony zostanie wznoszony obiekt. Użyte formy miały ułatwiać współżycie korzystających z budynku ludzi, ale też umożliwiać poznanie zasad „wyższego świata"[170].

Nie istniała jedna droga do wynalezienia właściwych form, ale uznawane było wzorowanie się na żywych organizmach czy wykorzystywanie uznanych proporcji matematycznych. Takie zasady spowodowały, że antropozoficzna świątynia, jaką było Goetheanum II w Dornach koło Bazylei, nie miała żadnego odpowiednika w ówczesnej architekturze i przypominała grzyba, narośl czy skorupiaka [il. 39]. Jednocześnie jednak Steiner planował pierwotnie oparcie pewnych jej proporcji na wymiarach świątyni Salomona, a dwie pozornie tylko wspierające audytorium przypory, niczym napowietrzne korzenie, również mają swoje źródło w kolumnach Jakin i Boaz stojących przed tą starożytną budowlą[171].

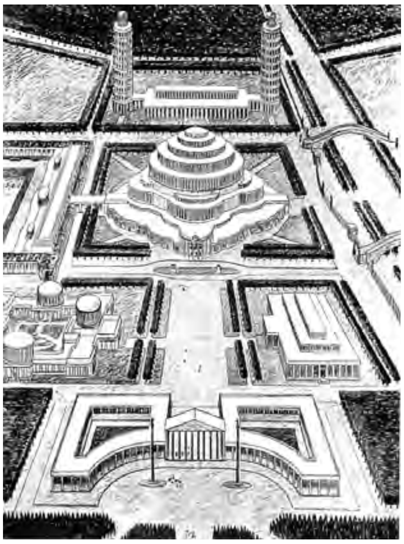
Teorie Steinera bardzo silnie oddziałały na architektów niemieckiego ekspresjonizmu i tworzoną przez nich architekturę kościelną. Przekonanie o mistycznej sile tkwiącej w pewnych kształtach jest do odnalezienia w snutych przez Ottona Bartninga pomysłach oparcia planu kościoła na kształcie gwiazdy. Regularność

[168] Hoff 1962, s. 104–108.

[169] Tamże, s. 272–279.

[170] Pehnt 1998, s. 203–214.

[171] Tamże, s. 212.



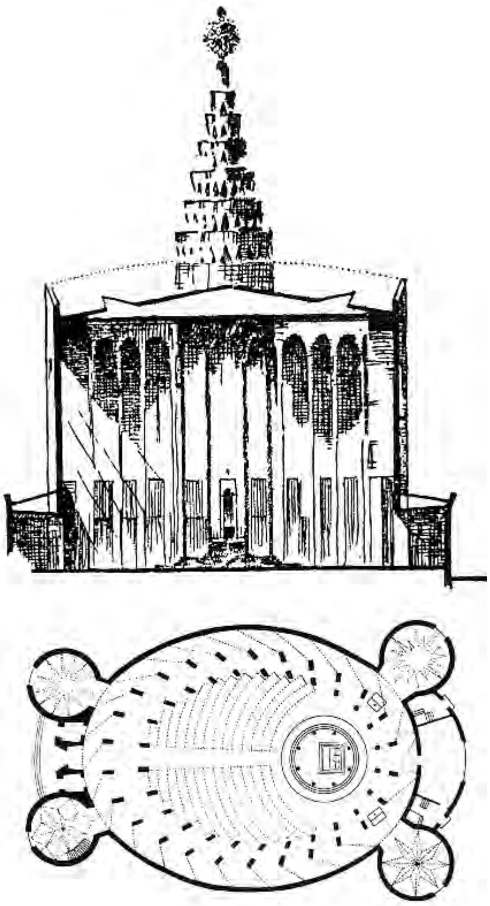
44. Max Berg, Hans Poelzig, Hala Stulecia i Tereny Wystawowe, projekt, 1912, Wrocław



45. Otto Bartning, projekt Sternikirche, 1921/1922



46. Lyonel Feininger, okładka *Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar*, Weimar 1919



47. Dominikus Böhm, Martin Weber, projekt kościoła Circumstantes, 1923

tej figury pobudzała też do wykorzystywania magicznych liczb, jak wskazuje na to komentarz Brunona Tauta: „Odwiedzający świątynię napełniony zostanie radością płynącą z architektury, która będzie wydobywać z jego duszy wszystkie ludzkie pierwiastki i przekształcać ją w teoforyczne naczynie. Budowla jest odbiciem i pozdrowieniem gwiazd: w jej plan wpisane zostały święte liczby 3 i 7, które połączyły ją w jedność [...] iluminacja bierze swój początek ze szklanych kopuł oddzielających wnętrze od zewnętrza [...] świeci już z dala jak gwiazda. I wydaje dźwięki niczym dzwon"[172]. Rzeczywiście, liczby, na które powoływał się Taut, znalazły zastosowanie w strukturze budynku: wewnętrzną przestrzeń tworzy siedem przęseł, między przęsłami ustawiono trzy filary. Odwoływano się też do starej tradycji „świętych gór", dodatkowo kojarzonych z podejrzewaną o szczególną moc strukturą kryształu. Wśród tych „kryształowych gór", które zapełniały szkicowniki ekspresjonistów, wyróżnia się projekt kaplicy pątniczej autorstwa Hansa Poelziga [il. 40]. Do pomysłu kościoła w kształcie góry powrócił po II wojnie światowej syn Dominikusa Böhma – Gottfried w swoim najbardziej znanym dziele, zaliczanym do neoekspresjonistycznego brutalizmu kościele pielgrzymkowym w Neviges [il. 41][173]. Do pomysłów ekspresjonistów wraca postmodernistyczny projekt Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie autorstwa Marka Budzyńskiego, łączący kopiec z kryształem [il. 42][174]. Świątynia została tu umieszczona wewnątrz góry, co przypomina o tym, że mistyka głębi dobrze daje się wyrażać przez mistykę podziemi. Wartości wiary ukazywane są w ten sposób jako wartości tajemnicze, ukryte, tkwiące poza obszarem codzienności. Takie traktowanie świata religii nie jest obce także protestantom, bo najsłynniejsza podziemna świątynia XX wieku, wykuta jako grota w górze, to kościół Temppeliaukio w Helsinkach autorstwa Timo i Tuomo Suomalainenów [il. 43][175]. Wszystkie te budowle są w pewnej mierze gnostyckie, otaczają bowiem wiarę aurą wiedzy tajemnej, nieoficjalnej, a nawet zakazanej.

Tajemnicza natura powiązania ludzi w społeczeństwo bliska jest rodzajom więzi spajających gminy religijne. Pogląd taki stał się powodem wznoszenia budowli, w których odbywane uroczystości świeckie, spektakle teatralne czy muzyczne przeznaczone dla wielkiej liczby osób miały na celu – jak podczas uroczystości religijnych – zrodzić poczucie wspólnoty. Najdoskonalszym przykładem tego rodzaju budowli pozostaje Hala Stulecia (Jahrhunderthalle) we Wrocławiu autorstwa Maksa Berga [il. 44]. Wzniesiona dla upamiętnienia wydania odezwy *An mein Volk*, ważnego wydarzenia w dziejach uzyskiwania przez Niemców świadomości narodowej, i inaugurowana wielkim przedstawieniem teatralnym ukazującym tworzenie się narodu niemieckiego jest najbardziej wyrazistym przejawem „świątyni jedności ludowej"[176]. Jej forma oparta została na refleksji o wielu ważnych budowlach świątynnych – od babilońskich zigguratów, przez bizantyński kościół Hagia Sophia i gotyckie katedry, aż do wczesnobarokowej Bazyliki św. Piotra w Rzymie.

Formy niektórych budowli czy sposoby organizacji ich wnętrz pozwalają domniemywać, że idee odrodzenia jedności społecznej wynikały niekiedy z łączenia bardzo różnych elementów, na przykład religii chrześcijańskiej i niepolitycznego socjalizmu. Dowodem może być – po raz kolejny przywołany – Sternkirche Bartninga. Usytuowanie ołtarza w samym centrum budowli (tylko pozornie zgodne z postulatami teologów ruchu reformy liturgicznej) wydaje się zbyt mechaniczne, nadmiernie demokratyzujące i zrównujące uczestników nabożeństwa [il. 45]. Amfiteatralnie założone ławki dla wiernych wnoszą klimat wiecu plemiennego czy zebrania religijnego całkiem nowego rodzaju.

[172] Bruno Taut (red.), *Frühlicht: eine Folge für die Verwirklichung des neues Baugedankens* [artykuły z ekspresjonistycznego czasopisma „Frühlicht" z lat 1920–1922, nowe wydanie], Ullstein, Berlin 1963 (za: Heathcote 2001, s. 25–26).

[173] Darius 1988, s. 55–70; Pehnt 1999, s. 75–79; Finke 1999, s. 345–352; Janhsen-Vukicevic 1998; Stock 2003, s. 142–145; Kiem 2006, s. 60–79.

[174] Ewa Rozwadowska, *Wybrałem rozwiązanie nowatorskie. Rozmowa z Księdzem Kardynałem Józefem Glempem, Prymasem Polski*, „Architektura-Murator" 2000, nr 7, s. 10–11.

[175] Gieselmann 1972, s. 109–111; Heathcote 2001, s. 98–101; Jetsonen 2003, s. 76–85; Stock 2003, s. 280–281.

[176] Określenie Hali Stulecia po II wojnie światowej jako „Hali Ludowej" wskazuje na kontynuację w nowym systemie politycznym niemieckich koncepcji uwznioślających lud.



48. Dominikus Böhm, kościół św. Engelberta, 1930, Kolonia

Nie tylko Kościół jako organizacja społeczna, lecz także kościół jako budowla (a szczególnie katedra gotycka) stał się na początku XX wieku wzorem właściwej organizacji społecznej[177]. Część środowisk architektonicznych przyjęła błędne, lecz poruszające przekonanie, że katedra gotycka jest rezultatem takiego rodzaju zespołowego działania, w którym jednostka wybitna i rzemieślnik wspólnie pracują nad dziełem, jakie w konsekwencji staje się bardziej dziełem zbiorowości niż jednostek. Droga do dobrego społeczeństwa wiedzie zatem przez kościół, w którym każda osoba „[...] świadomie czy nieświadomie zatopi swoje ego w wielkim tyglu społecznym, w nadziei, że uda mu się połączyć swój głos z tysiącem innych głosów wypowiadających te same słowa, lecz także po to, aby do tysiąca języków i tysiąca ust dołączyć swój krzyk głębokiej rozpaczy" (Otto Bartning)[178]. Ten sposób myślenia o katedrze gotyckiej stał się wzorem dla zawiązania Bauhausu, szkoły architektów, plastyków i rzemieślników, w której – jak w średniowiecznej strzesze katedralnej – mistrzowie i uczniowie mieli pracować razem, a przyszli wychowankowie powinni byli umieć działać w duchu dobra wspólnego. Katedra gotycka powróciła więc jako forma komunitarystycznego stowarzyszenia artystów. Gdy zatem w 1919 roku Bauhaus ogłosił swój manifest, jego okładkę ozdobił właśnie wizerunek gotyckiej katedry autorstwa Lyonela Feiningera [il. 46][179].

Oprócz wykorzystywania różnych tradycji religijnych do celów politycznych czy artystycznych, na początku XX wieku mamy też do czynienia z próbami ożywienia ducha tradycyjnych kościołów chrześcijańskich i dostosowania ich do wielu nowych elementów rzeczywistości społecznej. W nowych tendencjach w katolicyzmie, które zrodziły się na marginesie oficjalnego życia Kościoła, ważnym składnikiem były idee powrotu do wartości chrześcijaństwa czasów Chrystusa

[177] Bushardt 1990, s. 183–195.

[178] Otto Bartning, *Vom neuen Kirchenbau*, Cassirer, Berlin 1919 (za: Heathcote 2001, s. 25).

[179] Wcześniej gotyckiej typografii użyto do ozdobienia pierwszego wydania *Manifestu komunistycznego*. Por. także Barbara Miller Lane, *Memory, Myth and Ideas of Community in Modern German and Scandinavian Architecture* (http://www.brynmawr.edu./emeritus/lane.html, s. 2).



49. Dominikus Böhm, kościół św. Engelberta, 1930, Kolonia

i pierwszych wieków rozwoju tej religii. Idee te bezpośrednio i pośrednio zakładały odrzucenie znacznej części dotychczasowych tradycji. Ów powrót do mniej lub bardziej wyimaginowanych zasad pierwszych chrześcijan był w niejednym podobny do awangardowego modernizmu, z typowym dla niego odrzucaniem historii i skupianiem się na zjawiskach podstawowych. Prawdopodobnie nie jest jednak możliwa jednoznaczna ocena, czy we wzmiankowanych tendencjach mamy bardziej do czynienia z powrotem do tradycji, czy z zerwaniem z tradycją. W tej chwiejnej równowadze znajdują się również projekty i budowle stworzone w kręgu architektów bliskich ruchowi reformy liturgicznej. Zaprojektowany przez Böhma i Webera w 1922 roku kościół Circumstantes założony był na planie elipsy, przybliżał ołtarz do środka kościoła i otaczał go ławkami dla wiernych (co znacznie demokratyzowało przebieg mszy), ale jednocześnie ołtarz był spektakularnie wywyższony, a jednoprzestrzenną nawę otaczał podwójny rząd filarów dramatyzujących wewnętrzną przestrzeń [il. 47].

W 1930 roku Böhm zbudował w Kolonii kościół św. Engelberta, oparty na podobnych zasadach [il. 48–49][180]. Tym razem budowla założona została na planie koła, ołtarz ponownie z umiarem przysunięto do wiernych (nie zrywając jednak ostatecznie pewnej separacji), ale klarowne wnętrze nie utraciło charakteru przestrzeni o wyjątkowych wartościach. Sakralny charakter wnętrza tworzyły przede wszystkim zdwojone paraboliczne łuki, nabrzmiałe napięciem i podkreślone u szczytu otworami, przez które wlewa się światło, tworząc silne kontrasty światła i cienia. Wnętrze swoim perpendykularyzmem i żebrami łuków przypomina gotyk. Okrągłe okna, paraboliczne zakończenia łuków i światłocieniowe kontrasty przywodzą na myśl skojarzenia z budowlami romańskimi czy bizantyjskimi.

[180] James 2000, s. 65–69.

Wszelkie dawne formy poddane zostały jednak tak silnemu oczyszczeniu, że budowla w pełni przynależy do modernizmu. Jak zostanie to omówione w dalszej części pracy, także inne budowle Böhma posługują się formami należącymi do dawnych architektonicznych tradycji (głównie romanizmu i gotyku), ale jednocześnie – uważanymi zwykle za przeciwstawne – formami awangardowego modernizmu.

Narodowe korzenie

Schyłek XIX i początek XX wieku to okres, w którym jednocześnie wystąpiły dwie różne tendencje kulturowe. Z jednej strony były to tzw. dążenia postępowe, z typowym dla nich krzewieniem wartości uniwersalnych, z drugiej zaś strony nasilający się nacjonalizm i poszukiwania narodowych odrębności. Pierwszą z tych tendencji można kojarzyć z architekturą kładącą nacisk na walory użytkowe, niskie koszty i nowoczesne technologie, a w zakresie dekoracji – na piękno nagich płaszczyzn, prostych brył i czystych kolorów. Druga z tych tendencji wiąże się z poszukiwaniem kształtów i ozdób związanych z przeszłością danego narodu. Nacjonalizm, którego częścią była architektura tzw. narodowych romantyzmów, był wprawdzie właściwy zarówno dużym państwom, jak Rosja czy Niemcy, jak i mniejszym narodom, ale architektura w tworzona w tym duchu zyskała szczególne znaczenie dla emancypujących się narodów małych (jak Finowie) i średnich (jak Węgrzy). Ważne dzieła zaczęli też tworzyć Chorwaci, Czesi, Polacy, Szwedzi i Norwegowie. W każdym wypadku właśnie budowle kościelne odgrywały główną rolę, ponieważ religia była stałym oparciem dla ruchów narodowych. Powtarzającą się właściwością architektury tego kierunku było też odwoływanie się do najbardziej odległych składników przeszłości, wiązanie form architektury z kreowanymi wówczas mitami narodowymi i etnogenetycznymi legendami. Równie często powoływano się na kulturę ludową jako obszar, w którym przechowały się prawdziwe tradycje narodowe, nieskażone przez obce wpływy i kultury. Jako przyczyny przerwania w przeszłości naturalnego rozwoju narodów wymieniano chrześcijaństwo, urbanizm, kapitalizm, społeczeństwo przemysłowe, a niekiedy w ogóle całą kulturę Zachodu. Poszukiwaniu czystych źródeł narodu towarzyszył kult wybranych regionów. Status takich mitycznych obszarów uzyskała fińska Karelia, szwedzka Dalecarlia (Dalarna), dla wielu polskich twórców Zakopane i Tatry, a dla Węgrów Transylwania i Kalotaszeg[181]. W zależności od wielkości państwa czy pozycji narodu architektury narodowe spełniały różne funkcje. Dla dużych narodów były narzędziem potwierdzania dominacji, uzyskiwania wewnętrznej jedności czy elementem propagandy zewnętrznej. Dla małych – środkiem uzyskiwania własnej tożsamości i składnikiem walki o niezależność[182].

„Unaradawianie" architektury początkowo dotyczyło stylów wysokich – romanizmu, gotyku, renesansu i baroku. Polegało ono na arbitralnym definiowaniu pewnych form i dekoracji jako narodowych i świadomym ich stosowaniu we wznoszonych budowlach. W Polsce lat osiemdziesiątych XIX wieku za narodową uznano grupę form gotyku Pomorza, która pod nazwą „stylu wiślano-bałtyckiego" zdominowała budownictwo kościelne Królestwa Polskiego aż do przełomu wieków. Kościoły w tym stylu oparte były na strukturze francuskich katedr okresu dojrzałego, w której ceglane bryły z dwuwieżowymi fasadami uzupełniano systemem dekoracji typowym dla północnego gotyku: ceglanymi fryzami,

[181] Miller Lane 2000, s. 4, 90, 103.

[182] Małgorzata Omilanowska, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*, [w:] Konstantynów 1998, s. 145–155.



50. Józef Pius Dziekoński, kościół św. Floriana, 1888–1901, Warszawa



51. Jan Sas Zubrzycki, kościół św. Józefa, 1905–1909, Kraków

schodkowymi szczytami z blendami i szczególnym rodzajem maswerków. Rozpowszechnianiu tego stylu nie przeszkodziły zgłaszane przez Franciszka Ksawerego Martynowskiego i Władysława Łuszczkiewicza zastrzeżenia, że polskość tego zestawu form jest wątpliwa[183].

Pierwszą świadomą próbą zastosowania „stylu wiślano-bałtyckiego" w polskiej architekturze sakralnej była budowa w latach 1883–1888 kościoła św. Wawrzyńca autorstwa Konstantego Wojciechowskiego w Kutnie. Ten sam autor jest też budowniczym wzniesionego w końcu lat osiemdziesiątych XIX wieku kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Łodzi, przykładu budowli w pełni już realizującej zasady omawianego stylu. Najbardziej znanym przykładem dzieła, w którym „narodowy" detal nałożony został na dość uniwersalny model gotyckiego kościoła, pozostaje świątynia św. Floriana w Warszawie, dzieło Józefa Piusa Dziekońskiego z lat 1888–1901 [il. 50]. Architekt ten tworzył liczne kościoły o zbliżonym repertuarze form także w pierwszych latach XX wieku, a ostatni jego neogotycki projekt zrealizowany został w 1925 roku (Wargocin).

Krytyczne wypowiedzi publicystów i historyków sztuki na temat opierania sztuki polskiej na wzorach sztuki pobrzeży Bałtyku – „krzyżackiej", jak ją również nazywano – a następnie wyodrębnienie szczególnych cech architektury gotyckiej Małopolski i „szkoły krakowskiej", przyczyniło się do powstania koncepcji „gotyku nadwiślańskiego", w większym już stopniu wolnego od obcych wpływów[184]. Jego główni propagatorzy, architekt Jan Sas Zubrzycki i historyk sztuki Władysław Łuszczkiewicz, w największym stopniu odpowiedzialni są za pojawienie się na terenie Galicji wielu kościołów o cechach nieco odmiennych niż na ziemiach Królestwa. Wyróżniającym się wśród nich obiektem jest kościół św. Józefa na krakowskim Podgórzu, dzieło Jana Sasa Zubrzyckiego z lat 1905–1909. Wzorowany

[183] Stefański 2000, s. 29–62.

[184] Tamże, s. 65–78.



52. Teodor Talowski, kościół św. Elżbiety, 1904–1911, Lwów



53. Teodor Talowski, kościół w Tarnopolu

na wieży mariackiej hełm i liczne inne zaczerpnięte z krakowskiej architektury detale (szczyty, sygnaturki) były głównymi motywami kościołów w stylu „gotyku nadwiślańskiego" [il. 51].

Bardziej popularny na obszarze Galicji był jednak tzw. styl przejściowy, oparty na łączeniu elementów romańskich i wczesnogotyckich[185]. Rozszerzał on liczbę form do wykorzystania, pozwalał na większą swobodę komponowania, osiągania bogatego modelunku bryły i efektów malowniczości. W konsekwencji powstawały niecodzienne złożenia, nieczyste stylowo i wykazujące pewien odcień prowincjonalności, który można było odbierać jako rodzimość. Tworzona w tym duchu architektura Teodora Talowskiego, Jana Sasa Zubrzyckiego i Sławomira Odrzywolskiego zdominowała budownictwo kościelne Galicji na przełomie wieków. Najwybitniejszym w tej grupie dziełem jest lwowski kościół św. Elżbiety (1904–1911 [il. 52]) autorstwa Talowskiego, choć współcześni wyżej stawiali zaprojektowany przez niego kościół w Tarnopolu [il. 53]. Architekt ten był twórcą bez mała stu projektów sakralnych, które jednak w odróżnieniu od dzieł jego kolegów nie eksponowały zbytnio „narodowych" form czy detalu. Wśród „gotycko-romańskich" dzieł Zubrzyckiego wyróżnia się kościół ojców dominikanów w Czortkowie na Podolu (wybudowany w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku), a wśród prac Odrzywolskiego – okazały kościół w Rabce (z lat 1902–1908).

Zastosowanie form romańskich wiązało się z poszukiwaniem źródeł narodowej specyfiki w coraz bardziej odległych okresach historycznych. Wraz z narastaniem nastrojów nacjonalistycznych na początku XX wieku problem wyodrębnienia zjawisk składających się na tożsamość danego narodu był coraz goręcej dyskutowany i miał wpływ na pojawienie się licznych budowli, które można określić jako „ka-

[185] Tamże, s. 61–64.

[186] Donnelly 1992, s. 293–295; Tuomi 1979, s. 57–96; Richards 1978, s. 116–137; Korvenmaa 1991, s. 30–44; Miller Lane 2000, s. 216–217. Na temat związków katedry z Tampere z tradycyjnym budownictwem i ornamentyką Karelii – por. Treib 1971, s. 228–237.

[187] Donnelly 1992, s. 263.

tedry narodu”. Najsłynniejszą wśród nich była tzw. katedra w Tampere (właściwie Johanneksenkirkko), ukończone w 1907 roku dzieło Larsa Eliela Soncka, najbardziej reprezentatywny przykład fińskiego narodowego romantyzmu [il. 54–55][186]. Ta romanizująca budowla zbudowana została z szarego granitu, a jej nierównej wielkości i wysokości wieże w fasadzie, dające wrażenie asymetrycznego usytuowania, były elementami ogólnego wrażenia powagi przełamanej malowniczością. Kościół jest rozłożystą kamienną strukturą, której ciężar równoważą wysokie dachy i ostrosłupowe hełmy wież. Plac przed wejściem głównym otoczono kamiennym murem. Ograniczona liczba historyzującego detalu podkreśla śmiałość i nowoczesność całego założenia. Przynależność do wczesnego modernizmu uwidaczniają formy dużych rozmiarów okrągłego okna nad głównym wejściem, wyciętego w kamiennym murze w sposób bliski ideałom funkcjonalistów i pozbawionego podziałów typowego maswerku. Złączenie historyzmu, wpływów ruchu Arts and Crafts i secesji stało się wzorcem dla wielu europejskich kościołów pierwszych dwóch dekad XX wieku.

Charakterystyczny dziełem omawianego „romańsko-gotyckiego” nurtu jest także Engelbrektskyrkan w Sztokholmie, dzieło Larsa Israela Wahlmana z lat 1909–1914 [il. 56–57][187]. Kościół jest kompozycją spiętrzonych brył, których „górotwór” wieńczy wysoka wieża. Poszczególne bryły przykryte są wysokimi dachami, ze szczytami ujętymi miękkimi liniami o barokowej czy secesyjnej proweniencji. Kamienne detale budowli i poprzedzający ją mur z dużych głazów dodatkowo urozmaicają i tak już bogaty repertuar form. Wnętrze organizują paraboliczne łuki, a wyniosłość całości i wysokość nawy wspiera skrycie żelbetowa konstrukcja. Budowla poświęcona została pamięci całkowicie świeckiej osoby, Engelbrektowi Engelbrektsonowi, który w XIV wieku stanął na czele chłopskiej rewolty przeciw duńskiemu panowaniu.

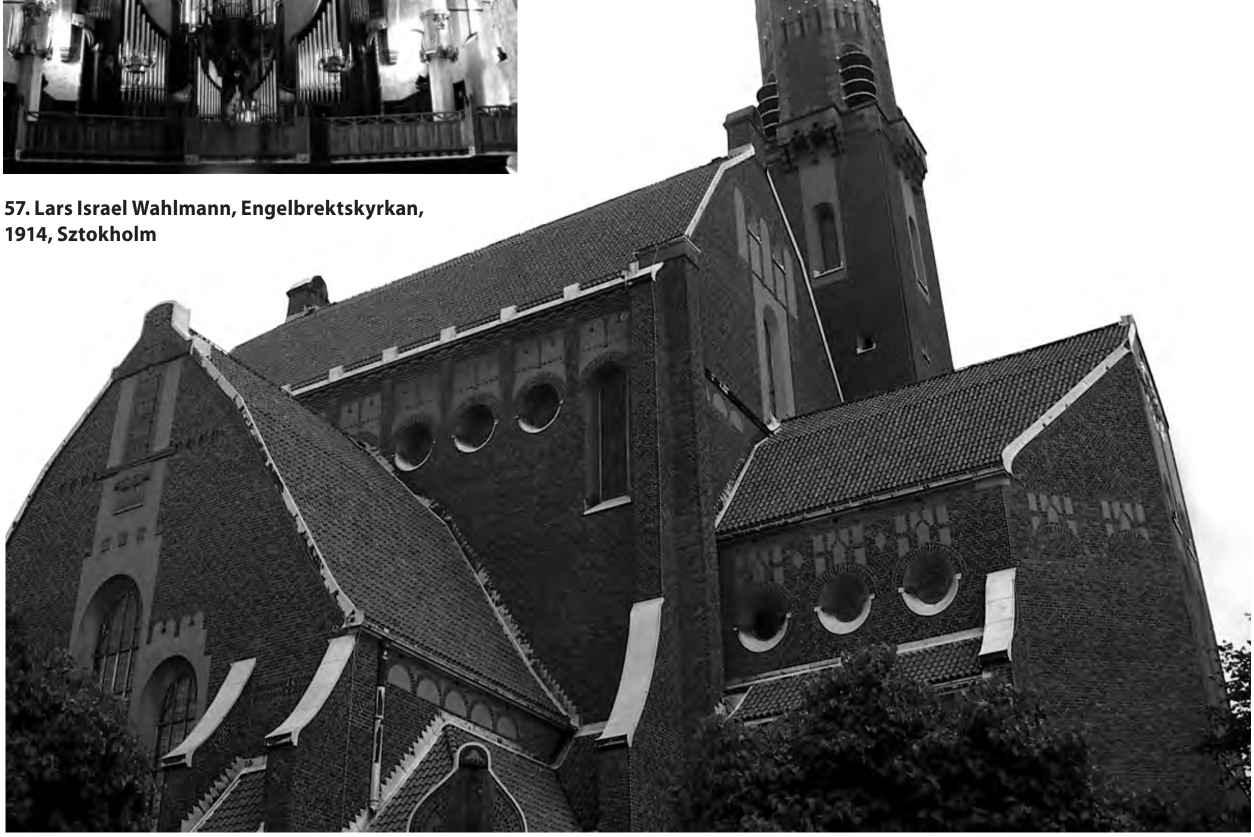
54. Lars Eliel Sonck, katedra w Tampere, 1907



55. Lars Eliel Sonck, katedra w Tampere, 1907



57. Lars Israel Wahlmann, Engelbrektskyrkan, 1914, Sztokholm



56. Lars Israel Wahlmann, Engelbrektskyrkan, 1909–1914, Sztokholm

Przy tym zarówno upamiętniony, jak i architekt pochodzili z uwznioślanego wówczas regionu Dalecarlii. Podobnie jak w wypadku Tampere, można tu rozpoznać historyzujący punkt wyjścia, polityczny motyw, wpływy ruchu Arts and Crafts i Jugendstilu, a w sposobie ukształtowania wnętrza – śmiałość i nowatorstwo typowe dla wczesnego modernizmu[188].

W zbliżony sposób ukształtował kościół w Högalid (1911–1923) Ivar Tengbom [il. 58]. Dwie ośmioboczne wieże w części prezbiterialnej wyraźnie nawiązują do tradycji gotyckiej, podobnie jak wysoki dach, jednak surowa elewacja frontowa z nielicznymi historyzującymi detalami jest już wczesnomodernistyczna[189]. Prostota fasady kościoła w Högalid może być uznana za zapowiedź najwybitniejszej ze skandynawskich świątyń tego okresu – kościoła Grundtviga w Kopenhadze, dzieła Pedera Vilhelma Jensena-Klinta, zaprojektowanego w 1913 roku, a zrealizowanego w latach 1921–1940 [il. 59][190]. Budowla swoimi formami łączy późny historyzm, wczesny modernizm i ekspresjonizm. Niezwykłych rozmiarów fasada ma wzorce w duńskich gotyckich kościołach ceglanych, lecz jednocześnie przypomina prospekt organowy (nie bez odniesień do upamiętnionego nią Nicolaia Frederika Severina Grundtviga). Surowość fasady i oparcie jej dekoracyjności

[188] Miller Lane 2000, s. 218–219.

[189] Tamże, s. 242–243; Gustave Arnaud d'Agnel, *L'Art religieux moderne*, B. Artaud, Grenoble 1936, s. 209; Anders Bergström, *Arkitekten Ivar Tengbom – byggnadskonst på klassik grund*, Byggförlaget, Stockholm 2001.

[190] Donnelly 1992, s. 300.



58. Ivar Tengbom, kościół w Högalid, 1911–1923



59. Peder Vilhelm Jensen-Klint, kościół Grundtviga, 1921–1940, Kopenhaga

wyłącznie na strukturalnych składnikach architektury (brak detalu aplikowanego) wiążą tę budowlę z wczesnym modernizmem. Pomnikowość, ogrom stworzony z ceglanej masy i walory symboliczne włączają ją w nurt ekspresjonizmu. Związek z narodowym romantyzmem stworzony został przez postać, ku czci której wystawiono ten kościół. Grundtvig był duńskim teologiem i biskupem, zbieraczem, wydawcą oraz autorem pieśni i poezji religijnych, a ponadto założycielem ludowych szkół wyższych, mających na celu między innymi wzmacnianie narodowej tożsamości w warstwach chłopskich[191].

Archaizm i swojska rodzimość

W architekturze polskiej budowle o cechach narodowego romantyzmu określane są jako dzieła w „stylu swojskim", podczas gdy na Węgrzech mówi się o „ludowym romantyzmie". Te terminologiczne subtelności znamionują odchodzenie od opierania narodowej architektury na „stylach wysokich" i przechodzenie ku „stylom niskim". Poszukiwania źródeł narodu i narodowej sztuki skupiły się na początku XX wieku na wartościach przechowywanych w warstwach chłopskich. Liczne projekty i realizacje architektury inspirującej się wzorcami sztuki ludowej powstały głównie w Europie Środkowej i w krajach skandynawskich w latach 1906–1914. Można wręcz mówić o „internacjonalnym nacjonalizmie" architektury kilku lat przed wybuchem I wojny światowej, swoistej zmowie emancypujących się narodów, prowadzącej do tego, że „narodowa architektura" Finów, Węgrów, Czechów czy Polaków była do tego stopnia podobna do siebie, że budowle Larsa Soncka, Károly Kósa czy Zdzisława Mączeńskiego mogą być uznane za dzieło jednego twórcy[192].

Doskonałym przykładem dzieła w „międzynarodowym stylu narodowym" jest monumentalny kościół w niewielkiej podgórskiej miejscowości Limanowa, powstały według projektu Zdzisława Mączeńskiego z 1909 roku i zrealizowany w latach 1911–1918 [il. 60]. Jego podobieństwo do katedry w Tampere autorstwa

[191] Miller Lane 2000, s. 255–256 [na s. 24–25 informacje na temat samego Grundtviga].

[192] Gerle 1998, s. 235–236; Moravánszky 1998, s. 234; Macsai 1996, s. 117–118.



60. Zdzisław Mączeński, kościół w Limanowej, 1911–1918

Soncka czy kościoła w Zebegny Kósa jest uderzające. Wykonane w kamieniu elewacje nadają budowli romanizujący i archaiczny charakter, które to cechy wiążą ją zarówno z późnym historyzmem, jak i z propozycjami Lethaby'ego. Prosty wysoki dach nawiązuje do tradycji kościołów gotyckich – i tych miejskich, i późnogotyckich drewnianych kościołów regionów górskich. W jedno z naroży elewacji frontowej wciśnięto potężną, zwężającą się ku górze wieżę, czerpiącą z motywów architektury drewnianej i przykrytą barokowym hełmem. Okrągłe okno nad wejściem uzyskało skrajnie proste podziały o wyraźnie modernistycznym rodowodzie. W krępej i przysadzistej sylwetce zwraca uwagę pewna miękkość typowa dla secesji. Kościół miał być pomnikiem upamiętniającym setną rocznicę Konstytucji 3 maja, intencja jego budowy była zatem czysto polityczna.

Charakterystycznym dla okresu przed wybuchem I wojny światowej zjawi-

skom kreowania (wymyślania) tradycji narodowych towarzyszyło poszukiwania jej źródeł nie tylko w wartościach ludowych, ale także sięganie do mało rozpoznanych epok i regionów. Na przykład w sztuce węgierskiej tego czasu można się spotkać z odwołaniami do czasów Hunów (jako przodków Węgrów) i sztuki starożytnych Indii (w czym celował Ödön Lechner). Narodowy zapał prowadził do tego, że unarodowieniu podlegały także współczesne osiągnięcia inżynieryjne (konstrukcje żelazne), nowe materiały (jak żelbet) czy racjonalistyczne i kosmopolityczne zasady architektury Ottona Wagnera. Unarodowienie secesji i wczesnego modernizmu stanowi dopełnienie niezwykle złożonych źródeł architektury sakralnej ludowego romantyzmu.

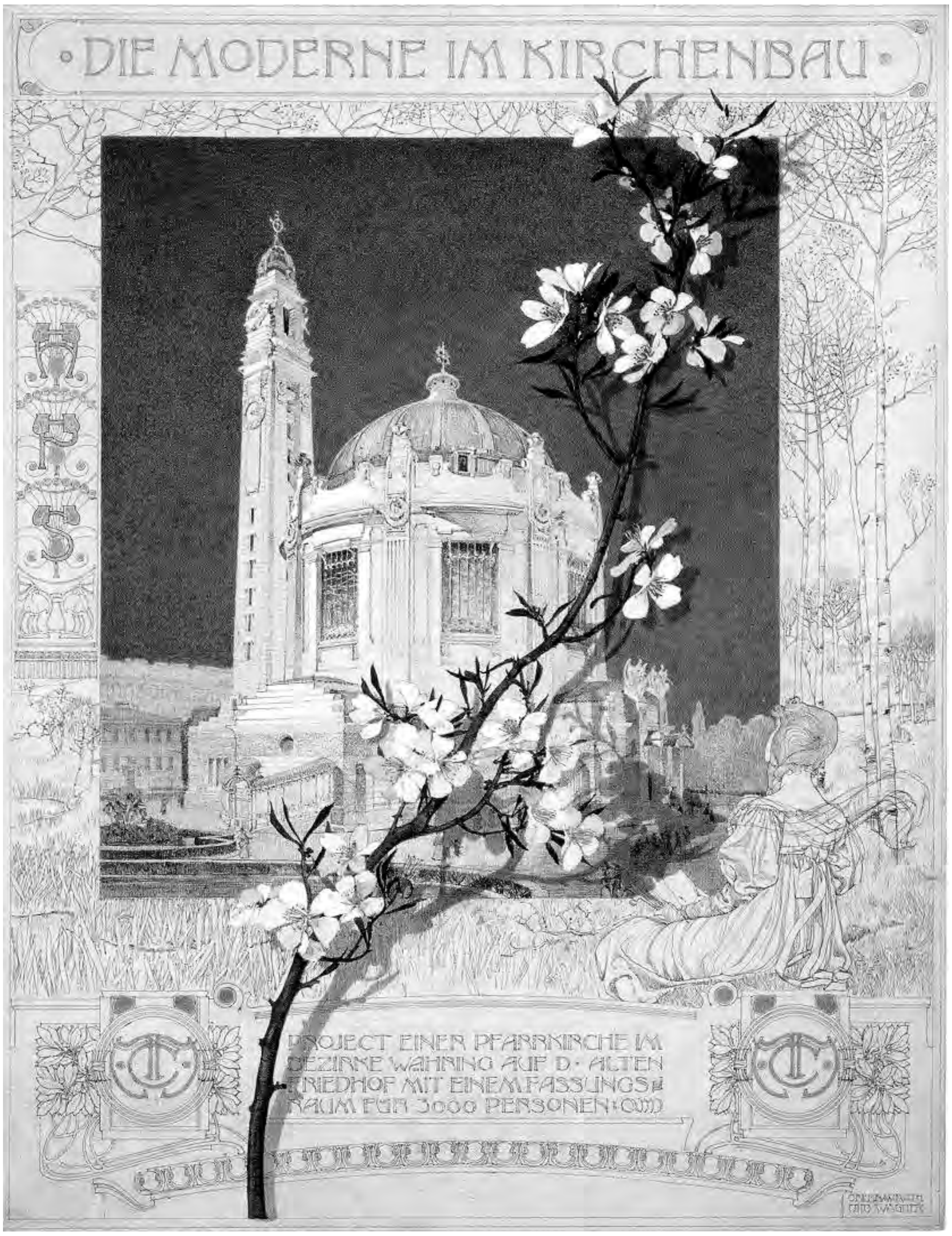
Drogę, na której się to odbywało, można prześledzić na przykładzie losów projektu kościoła cmentarnego w Währing (dzielnicy Wiednia) autorstwa Ottona Wagnera [il. 61]. W swoim projekcie, stworzonym w 1898 roku i zaprezentowanym na V Wystawie Secesji w Wiedniu jesienią 1899 roku, Wagner próbował – w charakterystyczny dla siebie sposób – przedstawić modelowe rozwiązanie problemu radykalnego unowocześnienia pewnego typu architektury. W tym wypadku chodziło o budowlę sakralną, a punktem wyjścia były jej najbardziej doskonałe dotychczasowe przykłady: rzymski Panteon, renesansowo-barokowa Bazylika św. Piotra w Rzymie i wiedeński kościół św. Karola Boromeusza. Unowocześnienie tych wzorców oznaczało dla Wagnera stworzenie projektu, który zapewniłby potanienie kosztów budowy (przez użycie nowych konstrukcji i materiałów), pozwoliłby uzyskać dużą i wygodną w użytkowaniu przestrzeń (przez wykorzystanie wzoru gazomierza, blaszanego i pojemnego), a także umożliwił użycie estetyki wyrażającej współczesność (co oznaczało zerwanie ze stylami historycznymi). Wagner oparł projekt na planie koła z czterema aneksami, z których największy mieścił ołtarz główny i pomieszczenia pomocnicze, dwa inne – ołtarze boczne, a czwarty wejście. Dużych rozmiarów prostokątne okna miały zapewniać wnętrzu dużą ilość naturalnego światła. Od pawilonu poczekalni wiedeńskiej kolei miejskiej Wagnera różniła ten projekt jedynie stojąca z boku wieża, sygnalizująca sakralny charakter budynku[193].

Uczniowie i naśladowcy Wagnera byli w stanie unarodowić nawet ten zdecydowanie racjonalistyczny projekt. W 1901 roku Vjekoslav Bastl, chorwacki uczeń Wagnera, stworzył ekspresyjny szkic kościoła św. Błażeja w Zagrzebiu [il. 62]. Oparta na schemacie rotundy budowla nabrała w tym projekcie ciężaru grobowca jakiejś starożytnej wschodniej cywilizacji, do którego mroków prowadziło zwężone podziałami wejście. Spłaszczona kopuła dopełniała wrażenia, że całość to naturalny skalny masyw, w którym wydrążono grobowiec. W niewyraźnym szkicu można bez trudu rozpoznać wiele Wagnerowskich motywów (jak nic niedźwigające kolumny wejścia czy miękkie kształty bocznych pylonów; Wagner zadawał studentom również temat hereoonu, który i tutaj znalazł swoje odbicie), jednak ponurą budowlę Bastla niezmiernie dużo dzieli od pożądającego jasnych i obszernych przestrzeni Wagnera.

Kościół św. Błażeja w Zagrzebiu zrealizował w latach 1910–1913 według swojego projektu inny chorwacki architekt – Victor Kovačić [il. 63][194]. Ponownie można tu odnaleźć wiele zapożyczonych od Wagnera motywów: centralizujący charakter całości oparty na planie krzyża greckiego, w który zakodowana została rotunda z czterema aneksami (mająca też w podtekście słynną Villę Rotonda szczególnie cenionego przez Wagnera Andrei Palladia). Kościół przekrywa dwupowłokowa żelbetowa kopuła wzorowana na kopule wiedeńskiego kościoła św. Leopolda autorstwa Wagnera. Do jednego z naroży przyłączono wieżę-campanillę, tak jak to

[193] Moravánszky 1998, s. 167; Purchla 2000, s. 57–59.

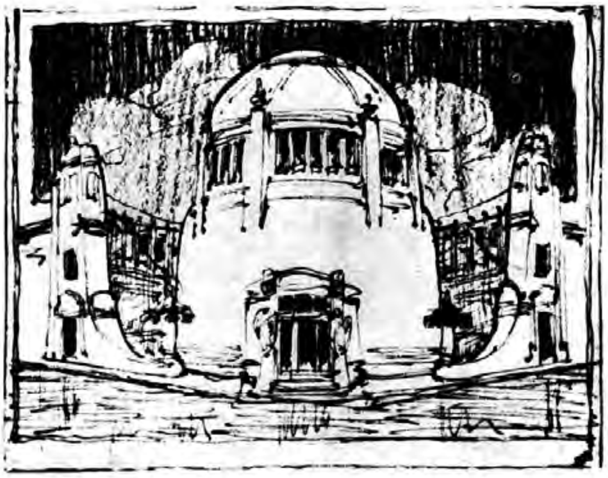
[194] Mahečić 1997, s. 152.



61. Otto Wagner, projekt kościoła w Währing, 1898

przewidywał projekt do Währing. Zastosowano też „palladiańskie" okna, również upodobane przez Wagnera. Jednak wiele innych form, decydujących dla wyrazu tego kościoła, różni go poważnie od dzieł Wagnera i nadaje odmienną wymowę. Wysoki rustykowany cokół, w którym otwory wejściowe ujęto kamiennymi ościeżami przypominającymi wejścia do egipskich grobowców, nie znajduje żadnych odniesień do architektury wiedeńskiego mistrza. Kopuła – mimo swojej nowatorskiej konstrukcji – wyraźnie nawiązuje do kopuł Rawenny i Bizancjum, co miało swoje polityczne znaczenie w regionie, którego narodowe konflikty bezpośrednio wpłynęły na wybuch I wojny światowej.

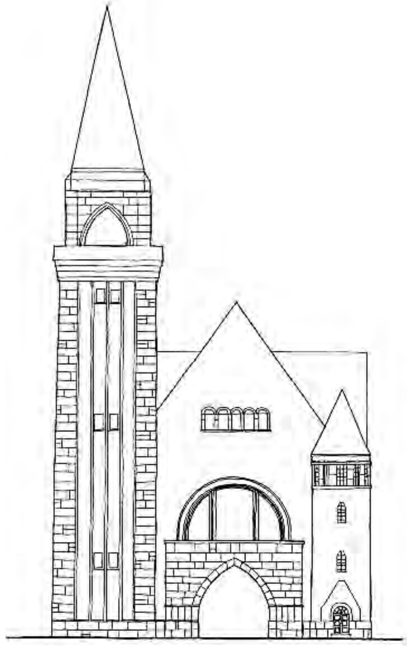
Plan krzyża greckiego i centralizującą przestrzeń wewnętrzną zastosował też Aladár Árkay w kościele kalwińskim w Budapeszcie (z lat 1901–1907 [il. 64–65]). Wnętrze przypomina kościół św. Leopolda projektu Ottona Wagnera, zarówno



62. Vjekoslav Bastl, projekt kościoła św. Błażeja, Zagrzeb, 1901



63. Viktor Kovačić, kościół św. Błażeja, 1910–1913, Zagrzeb



64. Aladár Árkay, projekt kalwińskiego kościoła w Budapeszcie, 1912



65. Aladár Árkay, kościół kalwiński, 1901–1907, Budapeszt

sposobem organizacji przestrzeni, jak i systemem dekoracji, czego jednak nie zapowiada wygląd zewnętrzny oparty na Lutherkirche w Karlsruhe spółki architektonicznej Karla Mosera i Roberta Curjela (planowany od 1889 roku, zrealizowany w latach 1905–1907)[195]. Árkay powtórzył za kościołem w Karlsruhe nie tylko ogólny schemat fasady z potężną wieżą w narożu, ale także kształt domku portalowego, który już na swój sposób ozdobił ceramicznymi panelami o fantazyjnych, ludowych motywach. Użycie tak dekoracyjnej formy (przypominającej haftowaną tkaninę) w miejskim kościele inspirowane było twórczością Ödöna Lechnera, który równie bogate ceramiczne dekoracje zastosował do ozdobienia dachów budapesztańskiego kościoła św. Władysława.

Przykrytą spłaszczoną kopułą rotundę z dostawioną wieżą-campanillą zastosował ponadto István Medgyaszay, także uczeń Wagnera, w katolickim koście-

[195] Gerle 1998, s. 242.



67. Ödön Lechner, projekt kościoła św. Władysława w Budapeszcie, 1891–1892



66. István Medgyaszay, kościół w Rárosmulyad (obecnie Mula, region Bańskiej Bystrzycy, Słowacja), 1905–1911



68. Ödön Lechner, szkic kościoła św. Elżbiety w Bratysławie, 1911

le w Rárosmulyad (obecnie Mula na Słowacji), budowanym w latach 1905–1908, a ukończonym w 1911 roku [il. 66]. W budowli tej doszło do najbardziej niezwykłego połączenia wzorów Wagnera i inżynieryjnej innowacyjności z motywami sztuki ludowej i Dalekiego Wschodu, gdzie Medgyaszay – za Lechnerem – poszukiwał korzeni swojego narodu. Szkielet kościoła i jego wypełnienie wytworzone zostały z prefabrykowanych elementów żelbetowych. Podobnie – z cienkich żelbetowych segmentów połączonych uwidocznionymi metalowymi wstęgami – skonstruowano kopułę. Inżynieryjne podejście do budowli kościelnej było konsekwencją pracy w biurze François Hennebique'a w Paryżu. Od Ottona Wagnera zaczerpnięto nie tylko schemat rotundy z campanillą, ale także niektóre składniki dekoracyjne, między innymi figury aniołów wzorowane na aniołach nad wejściem do kościoła św. Leopolda[196].

Mimo zainteresowania żelbetem, w którym rozpoznał materiał przyszłości,

[196] Tamże, s. 233–234; Moravánszky 1998, s. 189.



69. Ödön Lechner, kościół św. Elżbiety, 1907–1913, Bratysława

Medgyaszay obsesyjnie obstawał przy woli stworzenia architektury narodowej opartej na sztuce ludowej, widząc w niej źródła węgierskiej kultury. Stąd też campanilla wzorowana była na drewnianych dzwonnicach z izbicami z obszaru Transylwanii, której budownictwo Medgyaszay specjalnie studiował. Obstawanie przy idei architektury narodowej pozbawiło Medgyaszaya – podobnie jak wcześniej Lechnera – oficjalnych zleceń i pozycji odpowiadającej jego talentowi. Próba stworzenia narodowej architektury przy użyciu nowych konstrukcji i materiałów, osobista innowacyjność połączona z poszanowaniem tradycji, poszukiwania archetypów architektury i całkowita przynależność do czasu, w jakim żył i tworzył, czynią Medgyaszaya jednym z najbardziej niezwykłych mistrzów architektury XX wieku.

Medgyaszay w niejednym podążał drogą wytyczoną przez Ödöna Lechnera, który najczęściej kojarzony jest z próbami stworzenia narodowej architektury

węgierskiej. Lechner inspirował się w swojej działalności publikacjami Jozsefa Houszki, który głosił, że architektura górskich regionów Transylwanii zachowała autentyczne i nienaruszone narodowe formy, te zaś wywodzą się ze sztuki Dalekiego Wschodu (Turanu). Houszka zwracał uwagę na podobieństwa między węgierską sztuką ludową a sztuką starożytnych Indii, co zachęciło artystów węgierskich do czerpania wzorów także ze sztuki Chin, Japonii czy Egiptu[197]. Ożywieniu uległy też legendy o pochodzeniu Węgrów od Hunów, które to przekazy zaowocowały próbami odtworzenia sztuki czasów Attyli, „pierwszego króla Węgrów". Ze sztuki ludowej przeniknęła do architektury duża dekoratywność i spory zasób motywów roślinnych i zwierzęcych, z perskiej – obfite użycie ceramicznych ozdób, a zainteresowanie Hunami przyczyniło się do uznania łuku wygiętego w „koci grzbiet" czy łuku parabolicznego za rdzennie węgierski.

Lechner potrafił łączyć ten oryginalny repertuar form zdobniczych z rezultatami technologicznego postępu, nowymi systemami konstrukcji i materiałami. Dobrze ilustruje to jego wczesny projekt kościoła parafialnego św. Władysława w Kőbánya, dzielnicy Budapesztu (z lat 1891–1892 [il. 67]). Lechner przewidywał tu użycie lekkiej metalowej struktury (w systemie Mouniera), której segmentowe elementy miały tworzyć nie tylko wewnętrzny szkielet, ale także powłokę wypełnioną kolorowym szkłem i kopuły. Kopuły te nadawały budowli wyraźnie wschodni (bizantyjski) charakter, a całość można określić jako unarodowioną wersję Crystal Palace czy paryskich hal Victora Baltarda. Kościół został ostatecznie zrealizowany w latach 1893–1898 według projektu w stylu neogotyckim, z wyróżniającymi się detalami z glazurowanego granitu i wielobarwnej terakoty.

Szkic z 1911 roku do kościoła św. Elżbiety w Pozsony (dziś Bratysława) ukazuje zdolność Lechnera do kreowania oryginalnych form także w bardziej litych betonowych formach [il. 68]. Poza użyciem lekko historyzującego detalu oraz charakterystycznego dla Wagnera motywu centralizującej budowli z dzwonnicą, w projekcie można dostrzec ociężałość typową dla budowli z mułu i gliny, którymi interesował się Lechner. Projekt został zrealizowany w latach 1909–1913 w zmienionej formie, ale jego niezwykły niebieski kolor i ludowe wzory dekoracji czynią z budowli wyróżniające dzieło swojego czasu [il. 69]. Wiejskie wzornictwo nie może przy być tym uznane za nieodpowiednie dla miejskiego kościoła, ponieważ życie wiejskie zostało tu wyniesione ponad miejskie, a zabieg użycia tego rodzaju dekoracji był elementem długotrwałej polemiki Lechnera nie tylko z wartościami urbanizmu, ale także z nadmierną pozycją Wiednia i Austriaków w monarchii.

Propozycje Lechnera wydają się tak skrajne, że aż nie do przekroczenia, jednak twórczość następnych pokoleń artystów była w stanie potęgować intensywność wątków ludowych w architekturze. W wypadku Károly Kósa polegało to nie tyle na mnożeniu ludowych dekoracji, ile na zinterpretowaniu ich jako reliktu autentycznej kultury węgierskiej, przerwanej w swoim rozwoju jeszcze w średniowieczu i stłumionej przez obce wpływy. „Nasza sztuka ludowa opiera się na średniowiecznej, a nasza sztuką narodowa opiera się na sztuce ludowej" – głosił w największym skrócie program Kósa, zaprezentowany w jego artykule *Sztuka narodowa*[198]. Zawarte w publikacji Kósa postulaty przyniosły dużo ciekawych dzieł, jednak ich wizualny wdzięk wiele zawdzięczał wzorcom sztuki fińskiej i brytyjskiej. Pojedyncze ludowe motywy wzmocnione zostały w swoim wyrazie przez archaizm i wartości sztuki średniowiecznej, ale zaczerpnięte z ich współczesnych interpretacji artystycznych. Skłaniający do studiowania i wykorzystywania wzorów własnej kultury program ideowy dopełniony został przez brytyjski i fiński neomediewalizm i neoarchaizm.

[197] Moravánszky 1998, s. 219.

[198] Gerle 1998, s. 237.



70. William Lethaby, kościół Wszystkich Świętych, 1902, Brockhampton

Zadzierzgnięcie artystycznych przyjaźni z Finami ułatwiały przekonania o przynależności do jednej grupy językowej. Istnienie pewnej wspólnoty uczyniło możliwą prezentację sztuki fińskiej na Węgrzech jako wyrazu kultury „odległego, małego, pokrewnego narodu". Podobnie atrakcyjne okazały się wzory brytyjskiego ruchu Arts and Crafts, w którym zwracano uwagę na wartości rodzime i warstwę chłopską jako źródło narodu, ukazywano możliwości tworzenia sztuki współczesnej przy poszanowaniu dla sztuki dawnej i ludowej i wyrażano zainteresowanie symbolicznymi właściwościami archaicznych składników architektury. Jak trafnie ujął to János Gerle, inaczej niż w relacjach z Wiedniem skierowanie się ku Anglii dawało możliwość nadążania za aktualnymi tendencjami w sztuce, utrzymania europejskiego poziomu, a jednocześnie zapewniało wolność i niezależność. Nie było to bezpośrednie oparcie się na wzorcach brytyjskie, lecz wybranie tych wartości, które rozbudzały narodowe namiętności i tym samym doskonale pasowały do politycznej sytuacji w krajach Europy Środkowej.

Za ważny wzorzec europejskich kościołów w stylu swojsko-archaicznym można uznać kościół Wszystkich Świętych w Brockhampton z 1902 roku, dzieło Williama Lethaby'ego, ogniskujące wiele nastawień architektów kręgu Arts and Crafts [il. 70]. Budowla została wprawdzie uprzedzona w swojej prostocie przez kościół św. Trójcy w Bothenhampton, dzieło Edwarda Priora z lat 1884–1889, ale jako jedyna – również wśród późniejszych świątyń – doskonale łączy wymienioną cechę z innymi typowymi dla środowiska następców Johna Ruskina i Williama Morrisa [il. 71]. Budowla Lethaby'ego była wyrazem przekonania, że nowoczesna architektura powinna wyłaniać się ze starej raczej w wyniku ewolucji niż rewolucji. Wiele fragmentów pism Lethaby'ego skłania do uznania go za żarliwego modernistę, jednak w praktyce jego budowle okazują się mocno zakorzenione w rodzimej tradycji. Lethaby przekonująco potrafił zastosować w jednej budowli beton i sło-



71. Edward Prior, kościół św. Trójcy, 1884–1889, Bothenhampton

mianą strzechę, być przeciwnikiem historyzmu i sięgać poza historię, w stronę pierwotności, racjonalizować formy i szukać ich mistycznych treści.

Niedościgniony w swojej prostocie budynek w Brockhampton wywodzi się z tradycji lokalnych średniowiecznych kościołów Herefordshire, ale sięga też do motywu krytych strzechą stodół. Na zewnątrz jest kamienną, przysadzistą konstrukcją, której nawa główna przykryta została strzechą, a odstawiona nieco od korpusu kościoła wieża zawiera w górnej części drewnianą izbicę zwieńczoną piramidalnym daszkiem. Sklepienia wykonano w betonie, z dumnie pozostawionymi na widoku śladami szalunków. Przy tym wyrastają one z dolnych części grubych murów na sposób, który tworzy we wnętrzu jednorodną przestrzeń namiotu czy nieboskłonu otaczającego i jednoczącego wiernych. Lethaby odciął się w ten sposób nie tylko od dosłownego odnoszenia się do tradycji gotyckich, ale też od nadmiernego rozgraniczania duchowieństwa i wiernych, które szerzyło się w kościołach powstałych pod wpływem eklezjologów Ruchu Oksfordzkiego.

Najbardziej związane z osobistymi skłonnościami Lethaby'ego są symboliczne właściwości budowli. Lethaby poszukiwał znaczenia w architekturze przez odnowienie wrażliwości na sensy zawarte w jej archetypicznych, najbardziej podstawowych składnikach. Stąd kościół Wszystkich Świętych skomponowany został z wielu platońskich brył, które przynależą nie tyle do ziemskiej czasowości, ile do uniwersalności świata idei. „Nowoczesna architektura, by żyła, nie może być zwykłą kopertą bez zawartości" – głosił Lethaby[199]. Dlatego też, choć zachowywał większą niż jego koledzy powściągliwość wobec dekoracji, nasycił detale kościoła Wszystkich Świętych kosmologiczną symboliką w stopniu, który pozwala uznać ten kościół za zestaw ilustracji do jego pracy *Architektura, mistycyzm i mit*. Podobne cechy można dostrzec w twórczości Charlesa Renniego Mackintosha, Edgara Wooda, Williama Henry'ego Bidlake'a, Arthura Randala Wellsa czy Edwina Lutyensa, jednak to właśnie twórczość Lethaby'ego najpełniej łączy rodzime tradycje, poszukiwania nowych form, nowe technologie i symboliczne właściwości.

[199] William Richard Lethaby, *Architecture, Mysticism and Myth*, Percival & Co, London 1892, s. 16. Por. także Godfrey Rubens, *William Richard Lethaby: His Life and Work 1857–1931*, Architectural Press, London 1986.



72. Henry Hobson Richardson, Ames Gate Lodge, 1881, North Easton, Massachusetts

Gdy zatem podziwia się ekspresyjne grafiki Károly Kósa, przedstawiające projekty kościołów w Zebegny (realizacja 1908–1909) czy Kolozsvar (realizacja 1912–1913), warto uwzględnić, że są one końcowym akordem rozwoju architektury narodowej, której źródłami były:

- niemiecki neoromanizm, a później architektura ruchu Heimatschutz,
- amerykańskie budowle Henry'ego Hobsona Richardsona (w tym szczególnie wpływowy – zbudowany z polnych kamieni i dużych głazów narzutowych – budynek Ames Gate Lodge [il. 72][200]),
- budowle Priora, Lethaby'ego oraz innych architektów ruchu Arts and Crafts, spośród których wielu przyjaźniło się z twórcami węgierskimi,
- dzieła Larsa Soncka i innych architektów fińskiego narodowego romantyzmu (również zaprzyjaźnionych z Węgrami),
- architektura Ödöna Lechnera tworzona w upartej polemice z wiedeńską secesją, ale i pod jej wpływem,
- i dopiero na końcu – choć nie mniej ważne – tradycje lokalnej architektury ludowej.

Károly Kós dzieciństwo spędził w Transylwanii, do której urządzał z kolegami podróże studyjne podczas studiów w Budapeszcie. Tam też w 1910 roku zbudował swój dom-pracownię i opublikował książkę o historii lokalnej architektury. Tam postanowił osiąść na stałe nawet wtedy, gdy region ten mocą postanowień z Trianon odłączony został od Węgier. Można przypuszczać, że Kós nie tylko zrozumieniem, ale też narodowymi uczuciami związany był z rodzimymi wzorcami sztuki. Jednak w dwóch wymienionych projektach prawdziwie węgierskim motywem jest jedynie kształt zwieńczenia wieży protestanckiego kościoła w Kolozsvar, utworzony z iglicowego hełmu otoczonego czterema mniejszymi. Mimo wielkich ambicji włożonych w ideę stylu narodowego stworzony zestaw form osiągnął uniwersalność porównywalną ze skodyfikowaną wersją funkcjonalizmu określoną mianem „stylu międzynarodowego"[201].

[200] Kowsky 1991, s. 181–188. W tym samym duchu Richardson wybudował niewielki Grace Episcopal Church w Medford (1867–1868) oraz rozległy Trinity Church w Bostonie (1873–1877) – por. Hitchcock 1958, s. 193, 222–223, il. 91, 108. Wpływ Trinity Church na niemiecki neoromanizm (zwłaszcza na projekt kościoła św. Jakuba w Dreźnie autorstwa J.K. Kroegera), ale także na późniejszą architekturę narodowego romantyzmu w Niemczech (projekt kościoła J. Reutersa, opublikowany w „Berliner Architekturwelt" w 1901 roku) i Finlandii (pawilon fiński na Wystawie Międzynarodowej w Paryżu w 1900 roku), opisał Tselos 1970, s. 158–162. O ewolucji projektu bostońskiego kościoła najdokładniej napisał Stebbins 1968, s. 281–298.

[201] Gerle 1998, s. 236–237; Moravánszky 1998, s. 264.

Nowy i stary stosunek do piękna

Po wielu epokach, w których piękno odgrywało główną rolę w twórczości artystycznej, wraz z narodzinami XX wieku rozpoczęła się era wrogości wobec piękna, sztuki, zdobnictwa i ornamentu. W znajdujących sobie z wolna coraz szersze zrozumienie opiniach Horatia Greenougha, Williama Richarda Lethaby'ego, Thorstena Veblena czy Adolfa Loosa ornament pojmowany był jako przypadłość, której stosowanie świadczy o prymitywizmie bądź degeneracji. Loos w swoim eseju *Architektura* (1910) opisywał rozwój kultury jako drogę od ornamentu do braku ornamentu[202].

Bardziej wyważone stanowisko dotyczące zdobienia architektury przedstawił Gottfried Semper. W myśl jego teorii, ozdoba ujawnia strukturalne zasady budynku i niesie informację o idealnym celu artefaktu (na przykład świątyni). Szczegółowe elementy tej teorii pociągały jednak za sobą negatywne konsekwencje dla ornamentacji architektury. Semper zauważył, że zdobieniu podlegają te części budynku (elementy struktury), które utraciły swoje praktyczne zastosowanie. W ten sposób ornament jest przypomnieniem związku dzieła z jego pierwotną formą, gdy miała ona jeszcze czysto użytkowy cel. Potraktowanie artystycznych właściwości budynku jako języka komunikowania o tradycji pewnego typu budowli podjął za Semperem Friedrich Theodor Vischer, tworząc jeden z punktów wyjścia metody badań ikonologicznych Aby Warburga i Erwina Panofskiego, w której symboliczne wartości dzieła sztuki są wyrazem określonych problemów epoki. Częściej jednak odwoływano się do tego aspektu myśli Sempera, z którego można było wyciągnąć wniosek, że ozdoba jest reliktem wcześniejszego etapu rozwoju pewnego typu budowli. Dla Ottona Wagnera i jego uczniów była to zachęta do usuwania tradycyjnych form zdobniczych i poszukiwania wyrazu dla nowych rozwiązań technologicznych (stąd między innymi głowy niczego niemocujących śrub użyte jako dekoracje w celu podkreślenia zastosowania konstrukcji stalowej). Wagner za Semperem przyjął, że w architekturze decydującą sprawą jest konieczność rozwiązywania problemów użytkowych, co prowadziło do wykluczenia architektury z kręgu sztuki i traktowania jej jako obszaru racjonalnego zaspokajania czysto materialnych potrzeb. Cechą budowli tworzonych w duchu takich założeń był postępujący zanik artystycznych aspiracji w odniesieniu do ich kształtu i zdobnictwa.

Ówczesna obrona pozycji piękna i sztuki skierowała się ku argumentom, które łatwo było obalić. Krytyk mechanistycznych implikacji teorii Sempera – Alois Riegl – podkreślał wolność tkwiącą w twórczości artystycznej i jej osiągnięcia w zmaganiach z funkcją, materiałem i techniką. Jednocześnie jednak źródeł tej twórczości upatrywał w biologicznej przyjemności czerpanej z form piękna, swoistym popędzie do dekorowania i czerpania satysfakcji z dekoracji. Również w tej teorii piękno nie miało żadnych transcendentnych racji. Mankamentem teorii Riegla był fakt, że również krytycy piękna i sztuki zwracali uwagę na ich zmysłowy charakter (Loos), a tłumienie zmysłów (jak u Freuda) uważali za przejaw ewolucji kultury i zwycięstwa intelektu nad biologicznymi popędami. Dla wychowanego w kalwińskim środowisku Le Corbusiera wybielanie elewacji miało charakter wybitnie moralny i miało służyć powściąganiu zmysłowości. Akcentowanie moralnego aspektu modernistycznych rozwiązań formalnych podjęli również ci ich zwolennicy, którzy oprócz teorii uprawiali także – jak Pevsner – historię architektury. Ich poglądy przyczyniły się do takiego obniżenia pozycji niektórych architektów, że dopiero po upływie kilkudziesięciu lat rozpoczął się proces ich

[202] Adolf Loos, *Architecture*, przeł. W. Wang, [w:] *The Architecture of Adolf Loos*, Arts Council of Great Britain, London 1985, s. 104 [katalog wystawy]; Moravánszky 1998, s. 285.



73. John Ninian Comper, kościół św. Filipa, 1937, Cosham



74. John Ninian Comper, kościół św. Marii, 1904–1931, Wellingborough

rehabilitacji. Modelowym przykładem tego zjawiska jest aktualne odkrywanie znaczenia twórczości Johna Niniana Compera, w którym coraz bardziej stanowczo zaczyna się upatrywać największego twórcy budowli kościelnych w dwudziestowiecznej Wielkiej Brytanii.

Opinie Pevsnera, który szczególnie naraził na szwank pozycję Compera w świecie architektury sakralnej, można uznać za chybione, jeśli tylko uwzględni się inny niż jego własny, modernistyczny i czysto świecki punkt widzenia. Wniknięcie w estetyczne i religijne racje twórczości Compera ujawnia siłę wewnętrznego zespolenia teorii i praktyki oraz oryginalność, także w stosunku do bliskiego mu świata późnego historyzmu. Główne wyznaczniki twórczości Compera stanowią przede wszystkim świadomą i poważną opozycję wobec koncepcji awangardowego modernizmu.

Punktem wyjścia teorii piękna Compera była myśl, że źródłem piękna jest Bóg, a w dalszej kolejności boskie kreacje. Piękno zawarte w naturze stworzone zostało w celu zachęty do podziwu dla Boga. Wiara jest w stanie rozpoznać w pięknie rzeczy widzialnych ich cel i wskazać jako zasadę konieczność uzgadniania piękna stwarzanego przez ludzi z etosem Bożych kreacji. Miłość do piękna powinna być rozumiana jako miłość do Boga. W tej perspektywie tworzenie pięknych przedmiotów jest formą admiracji Boga. Działalność artystyczna Compera świadomie przeciwstawiała się próbom podejmowanym przez awangardowych modernistów ograniczenia znaczenia piękna w ludzkim bytowaniu, a ponadto – choć Comper był w pełni świadom, że Bóg i świętość mogą być dostępne bez pośrednictwa widzialnego piękna – udowodnienia, że istnieje piękno zbliżające do Boga.

Nawet pobieżny rozbiór teorii piękna Compera pozwala wskazać na zawarte w niej motywy platońskie, Dionizego Pseudo-Areopagity czy św. Tomasza z Akwinu. Do wywodów Sokratesa z *Uczty* Platona odwoływał się też Comper bardziej bezpośrednio, gdy w artykule z 1932 roku uzasadniał zmianę swojego podejścia do piękna z „ekskluzywnego" na „inkluzywne"[203]. Przedstawiona tam droga autodydaktyki piękna zakładała, że człowiek już od młodości ma obowiązek po-

[203] Simon O'Corra, *Seeking the Numinous – Then and Now. Inspiration for and elements of the work of Sir Ninian Comper, church architekt, designer and furnisher (1864–1960)* – http://www.stphilips.cosham.org.uk/the.htm (stan na 26 lutego 2001 roku).



75. John Ninian Comper, kościół św. Cypriana, 1903, London

szukiwać pięknych form. Najpierw powinien pokochać wybrane z nich. Później dostrzec, że te, które sobie upodobał, są siostrami innych. Powinno go to doprowadzić do myśli, że piękno jest jedną i tą samą rzeczą w różnych rzeczach. Tak zatem – w rozumieniu Compera – w młodości szuka się piękna przez wykluczanie (*Beauty by Exclusion*), żeby odnaleźć je w sumowaniu (*Beauty in Inclusion*). Można oczywiście zauważyć, że Platonowi chodziło o to, że piękno jest istotą rzeczy, podczas gdy Comper użył wywodów Sokratesa do uzasadnienia swojej eklektycznej postawy.

W skupianiu widzialnych form piękna szczególną rolę odgrywa u Compera budowla kościelna. Jak ujął to w publikacji z 1950 roku: „Kościół zawsze przejmował ze wszystkich sztuk najlepsze tradycje, czy była to sztuka żydowska, czy grecka, przystosowywał je i doskonalił dla swojego użytku. A miarą osiągnięć w tym względzie był sukces osiągnięty w pozbawianiu jej znamion swego czasu i stwarzanie atmosfery do wielbienia Boga”[204]. Również w innych wypowiedziach Comper podkreślał, że architekt nie powinien uzależniać się od sztuki swoich czasów, lecz stwarzać dzieła ponadczasowe i skierowane na boskość. W artykule z 1947 roku stwierdził: „Celem budowy kościoła nie jest wyrażenie prądów epoki, w której został zbudowany, czy umożliwienie przejawienie się indywidualności projektanta. Przeznaczeniem kościoła jest skłonienie człowieka do wielbienia

[204] Tamże.

Boga, nakłonienie go do zgięcia kolan i pokrzepienie jego duszy kołaczącej się po ziemi. Tym – jak mi się wydaje – kierował się Stwórca, nadając piękno naturze, i taki powinien być cel wszelkiej sztuki. Tak zatem sztuka ma swój udział w wyznaczonym jej przez Boga celu i obiektywnie tworzenie piękna (w liturgii, poezji, muzyce, obrzędach, rzeźbie czy malarstwie) jest skupianiem najlepszych cech wszelkich danych nam rzeczy, by wyrazić nasze uwielbienie"[205]. W obu tych wypowiedziach zawarte są wątki wyraźnie skierowane przeciw modernistycznej tezie o konieczności wyrażania przez sztukę swoich czasów.

W teorii Compera budowla kościelna była wręcz sumą wszelkiego stworzenia. Jak ujął to w artykule *Of the Atmosphere of a Church*: „Kościół wzniesiony ludzkimi rękami jest – jak przypomina o tym każdorazowo święto konsekracji czy dedykacji – widzialnym przejawem duchowego kościoła budowanego z żywych kamieni, jest Oblubienicą Pańska, *Urbes beata Jerusalem*, a ponadto kontynuacją dzieła stwarzania świata w następnych wiekach. Wraz ze swoim Panem kościół wysuwa roszczenia do objęcia całości jego stwarzania, do wszelkiej filozofii, wszelkich przejawów wiary i dzieł ludzkich inspirowanych Duchem Świętym. Tak zatem świątynia ziemska w różnych krajach i w różnych kształtach, na Wschodzie i na Zachodzie, powinna przyczyniać się do rozwoju nowych form piękna i – choć tak wiele ucierpiała od jej niszczycieli i ikonoklastów w swojej zewnętrznej i wewnętrznej postaci – nie powinna zrywać z przeszłością i wyrzekać się swoich roszczeń do utrzymania ciągłości"[206]. W tej wypowiedzi podobnie fragmenty o średniowiecznym rodowodzie mieszają się z motywowanym aktualną sytuacją antymodernistycznym protestem przeciwko zrywaniu z przeszłością.

Polemika z awangardowym modernizmem doprowadziła Compera do stworzenia własnej wersji funkcjonalizmu. Zamiast powielać nudystyczne wzorce modernistycznego funkcjonalizmu, Comper stworzył wiele budowli doskonale pod względem planu i wyposażenia dostosowanych do potrzeb praktyk religijnych Kościoła anglokatolickiego. Podobnie jak funkcjonaliści, a jednak inaczej, Comper przywiązywał wagę do należytego oświetlenia wnętrz naturalnym światłem. Znakomitymi tego przykładami są kościoły św. Cypriana (Clarence Gate, Londyn [il. 75]), św. Marii (Wellingborough [il. 74]) i św. Filipa (Cosham [il. 73]), z wybielonymi ścianami i obficie oszklone przezroczystymi szybami. W wymienionych kościołach Comper używał także intensywnie kolorowych oszkleń, w których przedstawienia malowane były na szybie z pozostawieniem tła w czystym szkle. Osiągane efekty, wynikające z unikatowego sposobu zdobienia oszkleń, ułatwiały ogląd najważniejszej części kościoła – ołtarza. Tym samym można uznać, że oświetlenie było funkcjonalne, lecz irracjonalny cel był całkowicie odmienny niż w zastosowaniach modernistycznych. Chodziło tu o liturgię, a nie o higienę.

W celu wydobycia ważności ołtarza Comper oddzielał go od nawy głównej dawno zapomnianym lektorium, które niekiedy przedzielało kościół na całej jego szerokości. Złocone ołtarze osłaniane były równie dawno odrzuconymi cyboriami [il. 76]. Gdy ołtarze Compera porówna się z ołtarzem Le Corbusiera w kaplicy w Ronchamp, sprowadzonym do stołu z kamiennego bloku, łatwo dojść do wniosku, że bogactwo strefy ołtarzowej jest kolejnym elementem polemiki z tezami modernistycznymi, a szczególnie z zasadą ekonomii użytych środków [il. 77]. Comper był przekonany, że w kościele powinny być wykorzystane wszelkie środki do stworzenia właściwego świątyni klimatu namaszczenia, bez liczenia się z kosztami i bez lęku przed wystawnością, gdyż – jak twierdził – w rzeczach wystawnych i kosztownych zawiera się znamię obecności Boga w świecie.

Funkcjonalizm Compera można nazwać funkcjonalizmem liturgicznym czy

[205] Charles Bernard Mortlock, *Sir John Ninian Comper – England's Greatest Architect* – http://members.aol.com/stmarywboro/comper.htm (stan na 24 września 2003 roku). Mortlock był kanonikiem katedry w Chichester i autorem interesującego przewodnika po słynnych kościołach Londynu (*Famous London Churches*, Skeffington & Son, London 1934).

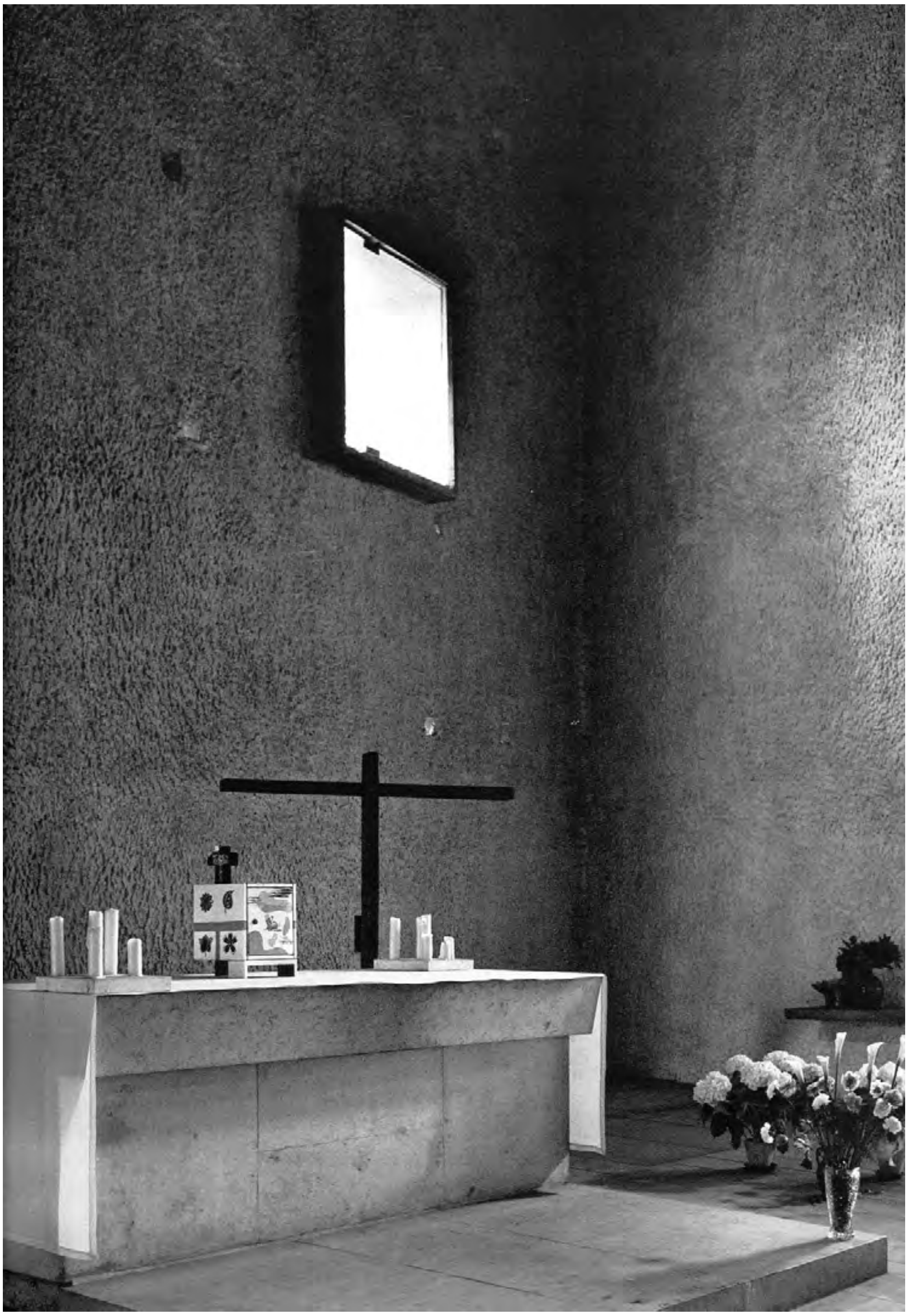
[206] Tamże.



76. John Ninian Comper, ołtarz kościoła św. Marii, 1904–1931, Wellingborough

– jak nazywają go Brytyjczycy – „pięknym funkcjonalizmem". Compera wiele jednak różniło od innych funkcjonalistów, którzy próbowali pogodzić awangardowy modernizm z potrzebami liturgii. Uwidacznia się to między innymi w ważnej dla modernistów kwestii przesunięcia ołtarza w stronę wiernych. Kościół św. Filipa w Cosham daje ważne argumenty na rzecz tezy, że samo przesunięcie ołtarza w stronę wiernych (doprowadzane niekiedy aż do sytuacji pełnego otoczenia go przez zgromadzonych wiernych) nie uświęca obrzędu, jeśli inne elementy jego aranżacji nie zapewnią bliskości pozwalającej wniknąć w misterium konsekracji. Comper uważał, że właśnie strefa ołtarza – aby mogła spełnić swoje zadanie – musi być potraktowana z największą artystyczną troską. Jak napisał: „Historia ołtarza w chrześcijańskim kościele ukazuje, że zawsze było to miejsce darzone przez artystów szczególną uwagą i obdarzane najwyższym pięknem. Jednoczono wszystkie sztuki, żeby uczynić ołtarz godnym obecności Boga w Eucharystii. Wśród tych sztuk był nawet taniec, widoczny w opisach Starego Testamentu, malarstwie Beato Angelico i ciągle jeszcze do odnalezienia w Hiszpanii"[207]. Tak zatem Comper stosował zbliżenie ołtarza do wiernych (a nawet otaczanie go), lecz zabieg ten traktował jedynie jako element takiej organizacji przestrzeni ołtarza, która pozwala przemienić fizyczną bliskość w głębokie skupienie i poczucie duchowego udziału w odbywającym się na ołtarzu świętym misterium.

Comper miał wyrobione, choć niekiedy ekstrawaganckie poglądy w wielu szczegółowych kwestiach, ale wycofywał się z nich pod presją zleceniodawców. Głosił: „Jeżeli kościół ma mieć atmosferę właściwą dla modlitwy i nabożeństw, nie może być zagracony przez ławki i krzesła. Wprowadzenie stałych siedzisk czy ławek w kościołach późnego średniowiecza było wielkim nadużyciem, do którego



77. Le Corbusier, ołtarz w kaplicy w Ronchamp, 1950–1954

to zła dodała reformacja wynajmowalne ławki dla bogatych i proste siedzenia dla biednych"[208]. W swoim najwybitniejszym dziele, kościele św. Marii w Wellingborough, zastosował jednak stałe ławki. Comper tworzył bowiem dla establishmentu zamożnych i wpływowych duchownych, a poglądy, których nie mógł zrealizować w praktyce, po prostu zarzucał. Trudno w tym jednak dostrzec hipokryzję podobną do tej, jaka wystąpiła u Loosa, głoszącego moralną wyższość nieozdobionych fasad i jednocześnie projektującego „rozpustne" wnętrza, zmysłowe i bogate.

[207] John Ninian Comper, *Of the Christian altar and the buildings which contain it*, Society for Promoting Christian Knowledge, London 1950 (za: O'Corra, *dz. cyt.*).

[208] Tamże.

Zakończenie

Po kilkudziesięciu latach dominacji wśród historyków architektury zwolenników awangardowego modernizmu historia architektury dopiero od pewnego czasu odkrywa skalę i rangę twórczości architektonicznej zachowującej związki z wartościami dawnych kultur. Może jeszcze nie na karty podręczników, lecz na razie jedynie na strony specjalistycznych publikacji trafiają informacje o kontynuowaniu tradycji architektury gotyckiej w XX wieku[209]. W zeświecczonych społeczeństwach Europy doszło pod koniec XX stulecia do odnowienia zainteresowania architekturą inspirującą się wartościami religijnymi, które ożyły, mimo zapowiadanej już od czasów Oświecenia ich śmierci. Bogaty świat religijnych tradycji uległ w minionym stuleciu znacznemu zubożeniu, ale mimo to zarówno ortodoksyjna, jak i heterodoksyjna religijność odegrały ważną rolę w inspirowaniu wybitnych dzieł architektury XX wieku (nawet tak świeckich jak wrocławska Hala Stulecia Maksa Berga). Podobną sytuację można odnotować w architekturze „narodowej". Gdy zwyciężały idee uniwersalizmu i kosmopolityzmu, w części środowisk architektonicznych mało zwracano uwagę na dzieła architektury szukające swojego zakorzenienia w tradycjach narodowych. W tym samym czasie, na początku XX wieku, kwestie narodowe były w wielu społeczeństwach Europy gorąco przeżywane i dla całkiem licznej grupy narodów posiadanie architektury o wyraźnie odrębnych cechach miało duże znaczenie. W poszukiwaniu tej odrębności sięgano niekiedy poza historię, ku regionom mitów. Jeszcze innym problemem był spór o źródła stosowanych form. Mimo niesprzyjających okoliczności w pierwszej połowie XX wieku pojawiały się postaci, które zachowywały dawne tradycje wiązania piękna z bytem transcendentnym. W ostatnim ćwierćwieczu zainteresowanie badaczy wzbudziło wiele z wymienionych przejawów recepcji w XX stuleciu dawnych kultur. Wydaje się, że niektóre z aktualnych nastawień mentalnych, w tym odczuwane niekiedy znużenie modernizmem, prowadzi do rozwoju badań nad nimi i zmiany mocno utrwalonego stanu dziejów architektury XX wieku.

[209] Stalling 1974; Bushart 1990; Franzen 1997a [w:] Franzen 1997, s. 123; Chmielarska 1992, s. 373–386. Niedawno dwudziestowieczny gotyk w Teksasie przedstawił Cleary 2007.

Tradycjonalizm w drugiej połowie XX wieku

Wstęp

Opisany w rozdziale dotyczącym teoretycznych zagadnień symbolizmu system „siedmiu planów" Rudolfa Schwarza można uznać za przykład modernistycznego symbolizmu. Z kolei kaplica w Ronchamp Le Corbusiera dała początek innej wersji modernizmu, którą przyjęto określać jako dojrzały modernizm. Z tą odmianą stylu związana była szczególna postać symbolizmu, którą cechowała znaczna przypadkowość, wynikająca z faktu, że znaczenia symboliczne nie były przez architektów w pełni zamierzone, a częściej dopisywane przez komentatorów. Przyczyną skłaniającą do opatrywania budowli dojrzałego modernizmu znaczeniami było formalne rozwinięcie rzeźbiarskich walorów brył, które niemal nieuchronnie przywoływały skojarzenia ze światem ludzkich figuracji. Z tego powodu kaplica w Ronchamp przypominała niektórym okręt, a klasztor w La Tourette wydawał się średniowieczną budowlą warowną. Z czasem symbolizm niezamierzony zaczął przeradzać się w symbolizm zamierzony, choć jednocześnie skrywany. Jak wspomniał o tym z pewną irytacją Hammond, zaczęły powstawać kościoły wyglądające jak dłonie złożone do modlitwy, kościoły o kształcie ryb, płomieni czy kwiatów namiętności[210]. Bezpośrednie nawiązania do łatwo rozpoznawalnych symboli nigdy właściwie nie stały się powszechną praktyką. Dużą rzadkością było także poszukiwanie zakorzenienia stosowanych form w transcendencji czy wątkach teologicznych. Jedynym w architekturze światowej przykładem w pełni zamierzonego symbolizmu i łączenia rozwiązań formalnych z ich teologicznym uzasadnieniem pozostaje projekt Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie autorstwa Marka Budzyńskiego. Równie złożony proces dotyczył przechodzenia do nawiązań formalnych charakterystycznych dla tradycyjnych budynków sakralnych. W modernistycznych budowlach Schwarza gotyk ukryty był niemal doskonale i tylko dociekliwy badacz dostrzegał podobieństwo wydłużonej hali kościoła Bożego Ciała w Akwizgranie do proporcji kościoła gotyckiego. Znacznie łatwiej natomiast można było skojarzyć tę budowlę z halą fabryczną, a jej wieżę – z fabrycznym kominem. Droga powrotu do tradycji prowadziła od niejasnych nawiązań przez pojedyncze cytaty aż do tworzenia kopii słynnych budowli. Postmodernistyczny historyzm miał też tendencję do łączenia się z gustami zwykłych ludzi. W procesie restaurowania tradycji ważną rolę odegrało także czerpanie z lokalnych tradycji budowlanych, niekiedy nawet archaicznych, a więc bardzo odległych od współczesności. Podsumowaniem różnych odmian tradycjonalizmu było budowanie współczesnych katedr, w których, jak w ich gotyckich odpowiednikach, doszło do łączenia osiągnięć przeszłości i teraźniejszości w ogromne eklezjalne dzieła wszystkich sztuk.

[210] Hammond 1962, s. 24.

Postmodernistyczny symbolizm i poszukiwania transcendentnych źródeł form

Dziełem, które doskonale ilustruje świadomy symbolizm i zakorzenia formy w treściach religijnych, jest pochodzący z 1999 roku projekt Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie autorstwa Marka Budzyńskiego [il. 78][211]. Budowlę zamierzano wznieść już ponad dwieście lat temu, a powtarzające się co kilka dekad zamieszanie wokół jej budowy tworzy najdziwniejszą historię, jaką zna polska architektura. Planowany obiekt, który miał być polską świątynią narodową, wciąż jeszcze nie powstał, i to mimo najbardziej podniosłych deklaracji. Trzykrotnie polski Sejm podejmował specjalne uchwały o jej wzniesieniu (1791, 1921, 1998) i trzykrotnie rozpoczynano budowę, której nigdy nie udało się dokończyć. Ta budowlana epopeja związana była także z najbardziej dramatycznymi wydarzeniami w dziejach Polski ostatnich dwustu lat. Po raz pierwszy decyzję o jej wzniesieniu podjął Sejm Czteroletni 5 maja 1791 roku, dwa dni po uchwaleniu Konstytucji 3 maja. Specjalna uchwała głosiła wówczas, że świątynia ma być pamiątką wszystkich stanów za wydobycie Polski spod obcej przemocy, co odnoszono do rozpoczętych reform politycznych i próby uchylenia trwającego od kilkunastu lat protektoratu Rosji. Pierwotna deklaracja o budowie sformułowana została pod wpływem oświeceniowego racjonalizmu i idei masońskich, przez co świątynia miała być poświęcona „Najwyższej Opatrzności". Również użycie w deklaracji określenia „Najwyższy Rządca" zamiast Bóg podkreślało ideową proweniencję pomysłodawców, którzy wszyscy bez wyjątku byli masonami. W następnych epokach wyjściowy zamiar został zatarty, a decydujący wpływ na symbolikę przejął Kościół katolicki. Gdy do pomysłu powrócono w 1998 roku, obiekt miał być symbolem wdzięczności narodu za odzyskanie niepodległości, pamiątką Konstytucji 3 maja, ale także wspomnieniem Bitwy Warszawskiej z 1920 roku, dokumentem siedemsetlecia uzyskania przez Warszawę praw miejskich i dwóchsetlecia powstania diecezji warszawskiej, poza tym jeszcze symbolem wejścia świata w trzecie tysiąclecie chrześcijaństwa oraz wyrazem wdzięczności za dwadzieścia lat pontyfikatu Jana Pawła II. Już samo to, że dzieło zamierzano zrealizować nie ze względu na potrzeby duszpasterskie, lecz jako pomnik ważnych dla dziejów Polski wydarzeń historycznych, stwarza sytuację, w której celem obiektu jest „opowiadanie" pewnej historii. Postmodernistyczna narracyjność została już wpisana w ideowe podstawy zamierzonej budowli. Propozycja Budzyńskiego zakładała utworzenie obszernego założenia krajobrazowego i architektonicznego, nasyconego symboliką i oddziałującego na emocje. Całość przypominała tzw. kalwarie – założenia, w których pielgrzymi wędrują po ukształtowanych na podobieństwo drogi krzyżowej w Jerozolimie stacjach w krajobrazie, rozpamiętując męczeństwo Chrystusa. W koncepcji Budzyńskiego pielgrzymi mieli być konfrontowani z prawdami wiary nawiązującymi do koncepcji Opatrzności Bożej i miejsca narodu polskiego w planach Bożych. W wielowątkowej i bogatej teologicznie koncepcji Budzyńskiego ważną rolę odgrywało także jego osobiste przekonanie o możliwości łączenia przeciwieństw: aspektów powszechnych wiary z narodowymi, tradycji i nowości, wiary i rozumu, kultury i natury. Do każdej z wymienionych opozycji odnosiły się konkretne zabiegi formalne. Uniwersalistyczne treści wiary miały być ukazywane wśród odbieranych jako typowo polskie gatunków roślinności, głównie olch, płaczących wierzb i czeremch, a ponadto dzikich grusz i jabłoni. Elementy zabudowy z betonu, stali i szkła zestawiono z naturalnym krajobrazem, strumieniami i płytkimi jeziorami. Cztery wejścia do świątyni miały zdobić historyzujące

[211] Wąs 2004a, s. 12–15.



78. Marek Budzyński, projekt Świątyni Opatrzności Bożej, 2000

budowle przypominające kościół protestancki, kościół greckokatolicki, cerkiew prawosławną i kościółek góralski (w stylu zakopiańskim). Jeden z placów przed świątynią, określony przez architekta jako plac Prawdy Objawionej, planowano otoczyć ośmiometrowym murem, na którym miały być umieszczone obszerne cytaty ze Starego i z Nowego Testamentu. Mur definiowany był przez projektanta jako Ściana Trwania i Ciągłości Prawdy Objawionej, a sztuczny strumień na placu miał symbolizować źródło Prawdy Objawionej. W podobny sposób opatrzono znaczeniami jeszcze kilka fragmentów świętego krajobrazu. Szczególnego wsparcia autor koncepcji szukał w encyklice Jana Pawła II *Fides et Ratio*, zwłaszcza we fragmentach ujmujących wiarę i rozum jako „dwa skrzydła, na których duch ludzki wznosi się do kontemplacji prawdy" i tam też podkreślanego szacunku dla specyficznych dla każdego narodu wartości wnoszonych do skarbca powszechnej kultury.

Dominantę świętego krajobrazu miała stanowić budowla świątynna o kształcie niskiego ostrosłupa, swego rodzaju regularne wzgórze porośnięte zielenią i zwieńczone świetlikiem w formie olbrzymiego kryształu. Wzgórze miało z jednej strony przynależeć do religijnej tradycji gór, które były miejscem objawień, kontaktów ludzi z Bogiem czy innych świętych wydarzeń (jak góry: Synaj, Horeb, Tabor czy Golgota), a z drugiej strony zwracało się do słowiańskiej tradycji sypania kopców upamiętniających ważne wydarzenia czy bohaterów (skąd liczne w Polsce kopce,



79. Wojciech i Lech Szymborscy z zespołem, projekt Świątyni Opatrzności Bożej, 2001

w tym cztery w Krakowie: Krakusa, Wandy, Kościuszki i Piłsudskiego, następnie kopiec Jagiełły pod Grunwaldem, kopiec Unii Lubelskiej we Lwowie oraz wiele innych). We wnętrzu świętej góry ukośne ściany miały być wsparte nachylonymi betonowymi słupami tworzącymi system coraz to cieńszych rozgałęzień, na kształt konarów drzewa. Ich krzewiastą strukturę kontynuował system szkieletu wspierającego świetlik. Zwieńczenie świetlikiem dawało wrażenie przebywania pod opieką świetlistego kryształu, który mógł być traktowany jako szczególny symbol Opatrzności Bożej.

Wkrótce po ogłoszeniu wyników konkursu zarząd Fundacji Budowy Świątyni sformułował wiele zastrzeżeń do zwycięskiego projektu i po upływie kilku miesięcy – w listopadzie 2000 roku – ogłosił przerwanie dalszych negocjacji z architektem. Wywołało to dyskusję nad projektem, która rozszerzyła się na środowisko architektów, a później przeniosła się także na łamy gazet. Formułowane opinie objęły zarówno głosy podziwu, trzeźwej oceny wad i zalet, jak i krytyki posuwającej się do formowania opinii skrajnie niesprawiedliwych. Sam architekt posądzany był o jednocześnie faszyzm, przynależność do „żydo-masonerii" bądź sprzyjanie New Age. Podczas gdy jedni, jak Andrzej Kiciński, wykładowca w Politechnice Warszawskiej, głosili, że „rzadko zdarza się w skali europejskiej dzieło o tak spójnej treści, wnoszące tak wiele do światowego słownictwa architektonicznego", to przeciwnicy, jak ksiądz doktor Andrzej Luft, twierdzili, że „przykrycie świątyni kurhanem jest degradacją i szokującym mezaliansem dwóch form: pogańskiego grobowca i świątyni chrześcijańskiej". Posądzenia o niezgodność z duchem chrześcijaństwa płynęły również ze środowisk świeckich, między innymi Ludwik Konior na łamach jednego z czołowych czasopism architektonicznych stwierdził, że „symbolika Budzyńskiego jest pogańska, jest wyrazem chrześcijańskiej de-

wiacji", dodając zarzuty o związki z masonerią, gnozą i kabałą. Inny znany architekt i publicysta skomentował spór słowami: „Nie ukrywam, że podobnie jak wielu moich kolegów nie byłem entuzjastą tego projektu, który postrzegam jako pretensjonalny. Moim zdaniem za mało w nim architektonicznego sznytu, a za dużo pogmatwanej teologii podanej w konwencji na poły komiksowej". Na wiele podnoszonych zastrzeżeń odpowiadał także sam architekt, publikując obszerne wyjaśnienia. Wiele wątpliwości o braku poprawnych relacji z doktryną Kościoła katolickiego odrzucił wybitny dogmatyk, ksiądz profesor Czesław Bartnik, który w liście do Prymasa Polski napisał o projekcie: „Jest on – moim zdaniem – niezwykły, nie ma takiego drugiego na świecie, odpowiada doskonale ideom teologii powszechnej i polskiej, [...] i nie narusza żadnej prawdy wiary, wbrew niektórym zaściankowym pomówieniom". Wydaje się, że opinię taką podzielał także prymas Józef Glemp, kilkakrotnie publicznie podtrzymując swoją pozytywną opinię o projekcie Budzyńskiego. Opinie o zagrożeniach technicznych związanych z realizacją projektu ostro zwalczał profesor Witold Molicki, formułując przy tym opinię o złej woli organizatorów, przekraczającej granice uczciwości. Mimo że do obrony propozycji Budzyńskiego włączyli się wybitni polscy architekci i zyskała ona także oficjalne poparcie Stowarzyszenia Architektów Polskich, zarząd fundacji podtrzymał swoje stanowisko i zrezygnował z realizacji projektu. W lipcu 2001 roku ogłosił drugi, tym razem zamknięty konkurs, w którym wygrał projekt zespołu Wojciecha i Lecha Szymborskich. Kolejne przetworzenia nowego zwycięskiego projektu, wynikłe w następstwie dyskusji z zarządem fundacji, doprowadziły do tego, że obecnie realizowany projekt jest modernistyczną wersją klasycystycznej świątyni Jakuba Kubickiego z 1791 roku [il. 79].

Projekt Budzyńskiego i dyskusja wokół niego wskazuje na sytuację, w której brak ciągłości w kontynuacji tylko jednego zestawu symboli powoduje, że przywołanie określonego elementu symbolicznego musi konkurować z jego interpretacją w duchu innych systemów symbolicznych. Ten sam symbol w skrajnie spluralizowanych społeczeństwach może zatem uzyskiwać całkowicie różne interpretacje. Budzyński wykorzystał bardzo tradycyjny dla chrześcijaństwa i jego korzeni symbol góry, o co zresztą apelowali między innymi Hoffmann i Schloeder, tymczasem ten wyjątkowo jednoznaczny symbol potraktowany został jako obraz pogańskiego kurhanu i utracił możliwość uzyskania materialnego kształtu. Podobnie nie zyskały zrozumienia jego próby architektonicznej interpretacji teologicznej koncepcji Opatrzności Bożej czy pewnych wątków wywodów zawartych w encyklice *Fides et Ratio*. W tej niemiłej dla architekta i zwolenników jego koncepcji sytuacji jedyną pocieszającą okolicznością pozostaje fakt, że niezrealizowany projekt wzbudził bardzo duże publiczne zainteresowanie i ma do dzisiaj liczne grono zwolenników, którzy określają go jako dzieło genialne. Jego prezentacje w kilku miastach w Polsce spotkały się z ogromnym zaciekawieniem publiczności. Niewykonany zamysł nadal żyje – co zdarza się tylko dziełom wybitnym – własnym życiem, a dyskusja, którą wywołał, uczyniła go, oprócz jego własnych wartości, trwale ważnym składnikiem dziejów polskiej architektury.

Historyzm, wątki narodowe, populizm

W sytuacji, gdy architekci i teoretycy awangardowego modernizmu ogłaszali zerwanie z tradycjami architektonicznymi i w znacznej części tego zerwania dokonali, niemal oczywistą reakcją przeciwstawiającą się takiemu postępowaniu stało



80. Philip Johnson, Kaplica Dziękczynienia, 1977, Dallas

się od lat siedemdziesiątych XX wieku coraz częstsze nawiązywanie do dawnych form architektonicznych. Podtrzymywanie ciągłości przyjmowało różne postaci. Najbardziej spektakularnym wyrazem sprzeciwu stało się jednak bezpośrednie nawiązywanie do dawnych wzorców, które polegało na „cytowaniu" fragmentów dawnej architektury lub wręcz całych budynków. Wybitnym przykładem zastosowania wzorca całości stała się zbudowana w 1976 roku Kaplica Dziękczynienia w Dallas w Teksasie, dzieło Philipa Johnsona [il. 80][212]. To ponadwyznaniowe miejsce modlitwy i medytacji przypomina spiralny minaret w Samarze (Irak) z IX wieku, ale może także przywoływać wyobrażenia znacznie wcześniejszych zigguratów Mezopotamii. Jednocześnie nie jest całkowitym porzuceniem modernistycznych upodobań do geometrii, ponieważ można ją uznać za rozciągniętą w przestrzeni logarytmiczną spiralę. W innej swojej budowli, kaplicy św. Bazylego na terenie Uniwersytetu św. Tomasza w Houston w Teksasie, Johnson użył złotej kopuły nawiązującej do kościołów bizantyjskich [il. 81][213]. W polskiej architekturze odwołania do historii o charakterze dosłownego cytatu użył Tadeusz Szukała w kościele św. Maksymiliana Marii Kolbego we Wrocławiu, wznosząc tam kopię kaplicy Zygmuntowskiej.

Przykładem najbardziej dosłownego skopiowania całej budowli jest największy obecnie kościół na świecie – bazylika Matki Bożej Królowej Pokoju w Jamusukro (Yamoussoukro), administracyjnej stolicy Wybrzeża Kości Słoniowej w Afryce [il. 82]. Budowla, której całkowita powierzchnia wynosi 30 tysięcy me-

[212] Blake 1996, s. 151–153; Schulze 1996, s. 381; Heathcote 2001, s. 118; Fox 2002, s. 184–187.

[213] Blake 1996, s. 238; Fox 2002, s. 296–301.



81. Philip Johnson, kaplica św. Bazylego, 1997, St. Thomas University, Houston

trów kwadratowych, zbudowana została przez Pierre'a Fakhoury, libańskiego architekta, absolwenta szkoły architektury Saint-Luc w belgijskim Tournai. Wzorem dla dzieła, którego tłem jest afrykańska przyroda, była Bazylika św. Piotra w Rzymie. Inicjatorem budowy był prezydent republiki Félix Houphouët-Boigny, który w 1983 roku przeniósł stolicę kraju z Abidżanu do swojego rodzinnego Jamusukro. Budowlę wzniesiono w ciągu zaledwie trzech lat kosztem 300 milionów dolarów. Kamień węgielny położono 10 sierpnia 1985 roku, a poświęcenia bazyliki 10 września 1990 roku dokonał papież Jan Paweł II. Zrealizowane zamierzenie budzi duże kontrowersje w związku z ogólnym ubóstwem mieszkańców, może też dziwić w państwie, gdzie liczba katolików wśród innych wyznań osiąga zaledwie 20%, i razi faktem całkowitego pominięcia w architekturze i wystroju kulturowej specyfiki afrykańskiego regionu. Na licznych witrażach pokazano wyłącznie europejskich świętych, a jedynym Afrykaninem jest ukazany jako trzynasty apostoł prezydent Houphouët-Boigny. Celem budowli było przede wszystkim podkreślanie związków afrykańskiego państwa z cywilizacją Zachodu i w niemałym stopniu także danie wyrazu konserwatywnym i antykomunistycznym przekonaniom najwyższego urzędnika[214]. Dzieło nie poddaje się łatwym próbom określenia jego artystycznej wartości ani też rozstrzygnięcia o przynależności do kultury wysokiej czy popularnej.

Objawem przeciwstawienia się elitaryzmowi modernizmu i podniesienia artystycznej rangi kultury popularnej jest zbudowane w duchu szacunku dla gustów

[214] Elleh 2005, s. 36–38. Autor wykładu jest wybitnym znawcą współczesnej architektury Afryki, profesorem architektury w Uniwersytecie w Cincinnati (Ohio).



82. Pierre Fakhoury, bazylika Matki Bożej Królowej Pokoju, 1985–1990, Jamusukro, Wybrzeże Kości Słoniowej

zwykłych ludzi i ludowej religijności sanktuarium maryjne w Licheniu koło Konina w Wielkopolsce, jeden z największych kościołów w Europie [il. 83][215]. Budowla ta, kolejny obiekt przypominający Bazylikę św. Piotra w Rzymie, stoi pośród pól i lasów rolniczej równiny w miejscowości liczącej 1,5 tysiąca mieszkańców. Licheń – uznawany za centrum duszpasterstwa ludzi wsi – przyciąga obecnie około miliona pielgrzymów rocznie, również z wielkich miast. Jego szczególna pozycja pośród polskich miejsc świętych wynika ze specyfiki polskiej religijności skupionej na obrzędach i kulcie maryjnym. Rozpowszechnienie się takiego właśnie typu religijności, który był niemal niemożliwy do zwalczenia przez władze, było reakcją na rozbudowany system represji i ograniczeń właściwy ustrojowi komunistycznemu. Stworzona w tych warunkach przez prymasa Stefana Wyszyńskiego koncepcja obrony wiary zakładała rozwój religijności maryjnej jako powszechnej zarówno dla wsi, jak i dla miast. Lata osiemdziesiąte XX wieku, okres stanu wojennego w Polsce i mobilizacji komunistów w obronie systemu władzy, potwierdziły trafność tego wyboru. Ruch pielgrzymkowy, jaki się wówczas rozwinął w Polsce, przyczynił się też do rozwoju ośrodka kultu w Licheniu i umożliwił w następnych latach zgromadzenie funduszy na budowę nowej świątyni, konsekrowanej w czerwcu 2004 roku. Budowla budzi zastrzeżenia wśród krytyków architektury, dziennikarzy i osób wykształconych, którzy nie wykazują zrozumienia dla jej tradycjonalistycznych założeń i symboliki. Przypomina to sytuację kościoła św. Rodziny (Sagrada Familia) w Barcelonie projektu Gaudiego, który przez Nicolausa Pevsnera traktowany był jako wyraz barbarzyństwa w architekturze.

Kościół w Licheniu jest trójnawową bazyliką olbrzymich rozmiarów (300 ty-

[215] Barbara Bielecka, *Świątynia Matki Bożej Licheńskiej*, Wrocław 2004; Stanisław Weremczuk, *Tajemnice Lichenia. Historia i współczesność Sanktuarium Matki Bożej*, Lubelskie Wydawnictwo Literackie, Lublin 2004; ks. Eugeniusz Makulski, *Dzieje sanktuarium w Licheniu. Historia objawień Matki Bożej*, Wydawnictwo ZET, Wrocław 2003; tenże, *Licheń. Kronika budowy Sanktuarium*, Wydawnictwo ZET, Wrocław 2002; Grzegorz Tuderek, Tadeusz Kraśko, *Świątynia Trzeciego Tysiąclecia*, Wydawnictwo Max Media, Licheń–Warszawa 1999; Katarzyna Marciniak, *Licheń i jego świat*, Wydawnictwo eMPi2, Poznań 1999. Fenomen Lichenia zainteresował także badaczy kultury, socjologów i etnologów – por.: Ewa Klekot, *Święte obrazki, Licheń i sąd smaku*, „Konteksty" 2002, nr 1–2 (256–257), s. 117–119; Agnieszka Kula, *Licheńska Golgota jako przykład wznowienia tradycji oraz popularności nabożeństwa Drogi Krzyżowej*, tamże, s. 126–134; Izabella Dzienisiewicz, *Wizerunek Lichenia w mediach i w oczach pielgrzymów*, tamże, s. 149–158. Por. także: Winskowski 2000, s. 7–8.



83. Barbara Bielecka, sanktuarium maryjne w Licheniu, 1994–2004

sięcy metrów sześciennych kubatury), przykrytą kopułą wyzłoconą po stronie zewnętrznej. Szeroka na 162 metry elewacja frontowa zawiera w części środkowej kolumnadę w wielkim porządku. Użycie jako budulca żelbetu pozwoliło na odstępstwa od form kanonicznych: kolumny elewacji i wnętrza są niezwykle smukłe, a w sklepieniach krzyżowych nawy głównej i naw bocznych zamiast wypukłych żeber wycięto w ich miejsce szczeliny, które naśladują ich przebieg. Cienkość kolumn, żółta klinkierowa cegła i powtarzający się w całej świątyni motyw kłosów zboża mają być – zdaniem Barbary Bieleckiej, twórczyni architektury kościoła – nawiązaniem do rolniczego charakteru ziemi licheńskiej. Barokowo-klasycyzujący zestaw form wybrany został przez księdza Eugeniusza Makulskiego, inicjatora budowli, jako najbardziej odpowiedni dla gustów pielgrzymów nawiedzających to miejsce. Przyjęte założenia są konsekwentnie realizowane w dekoracjach świątyni, wśród których zwracają uwagę kilkumetrowej wysokości kryształowe kandelabry. W otoczeniu budowli umieszczono wiele ozdób, rzeźb i pomników odwołujących się do polskich tradycji religijnych i tworzących rodzaj religijnego parku rozrywki. Podobnie jak w wypadku dzieła w Jamusukro, można odnieść wrażenie, że licheński kompleks sakralny nie jest wyłącznie przejawem złego smaku, lecz świadomym artystycznym sprzeciwem wobec wzorców modernizmu. W wielu swoich składnikach Licheń jedynie udaje, że jest złą sztuką, tam zaś, gdzie niewątpliwie jest złą sztuką, odnajduje dla kiczu poważne usprawiedliwienia. Dwuznaczności budowli dodaje klimat komercjalizacji religii, wytwarzany przez sklepy z niepokojąco dziwnymi pamiątkami i niezliczone bary szybkiej obsługi.

Wernakularyzm (krytyczny regionalizm, rola lokalnych tradycji i naturalnych materiałów, architektura organiczna)

Odnajdowanie w przejawach różnych dziedzin sztuki form zgodnych z treściami własnej tożsamości można uznać za wyraz stałej ludzkiej potrzeby. W tej odmianie utożsamiania istnieje oczywiście olbrzymia różnorodność treści, które mogą być rozpięte od potrzeby psychicznej łączności z ogólnymi przesłaniami ludzkości do potrzeby identyfikacji z osobliwymi i rzadko podzielanymi poglądami. Na początku lat sześćdziesiątych XX wieku twórcy architektury znaleźli się w sytuacji, w której formy „stylu międzynarodowego" – często wiązane z racjonalizmem i przekonaniami o możliwości ponadnarodowej wspólnoty gustów – zaczęły konkurować z formami, które za ideową podstawę miały tradycyjne podziały etniczne i narodowe. Zamiast artystycznego usprawiedliwiania ogólnoludzkiej wspólnoty celów zaczęto podkreślać regionalne odrębności. Pojęcia „nowego regionalizmu" użył już w 1956 roku Siegfried Giedion, jeden z głównych teoretyków awangardowego modernizmu, co przyczyniło się do dalszych uzasadnień możliwości uwzględnienia lokalnych tradycji bez wyrzekania się głównych zasad modernizmu. W tym nurcie myślowym można lokować pisarstwo Alexandra Tzonisa i Liane Lefaivre, Kennetha Framptona oraz Petera Fauseta. Posługiwali się oni pojęciem „krytycznego regionalizmu", który uwzględniał potrzebę wiązania architektury z konkretnym miejscem i charakterystycznymi dla niego warunkami klimatycznymi, interpretację miejscowych tradycji budowlanych i indywidualizm architektonicznej wypowiedzi[216]. Doskonałym przykładem tych tendencji pozostaje do dziś kościół św. Józefa we wsi Manikata na Malcie, dzieło maltańskiego architekta Richarda Englanda [il. 84][217].

Richard England

Richard England podjął się zaprojektowania kościoła w 1961 roku, jeszcze podczas studiów na politechnice w Mediolanie, gdzie był uczniem wybitnego modernisty Gio (Giovanniego) Pontiego. W tym okresie odbył podróż do Ronchamp i poznał kaplicę Notre Dame du Haut Le Corbusiera, w której dostrzegł przede wszystkim aspekt archaiczności i zależności od krajobrazu, pominął natomiast szczególną dla tego dzieła matematyczność reakcji na otaczającą przestrzeń, swoiste przekładanie linii krajobrazu na krzywe matematyczne. Gdy England powrócił na Maltę, uniwersalizm jego modernizmu zderzył się z klimatem intelektualnym towarzyszącym uzyskiwaniu przez kraj niepodległego bytu państwowego. Rozpoznawanie własnego dziedzictwa kulturalnego, w którym olbrzymią rolę odgrywają liczne megalityczne świątynie i grobowce połączone z miejscami kultu religijnego, miało decydujący wpływ na projekt kościoła św. Józefa, który okazał się najlepszym dziełem wśród dwudziestu kilku wykonanych później obiektów sakralnych. Englanda usprawiedliwia także niezwykły charakter świątyń i grobowców mieszkańców Malty sprzed kilku tysięcy lat, uchodzący w gronie badaczy za wyróżniający w całym basenie Morza Śródziemnego. Na Malcie znajduje się największa na tym terenie grobowa budowla podziemna – hypogeum w Hal Salfieni koło Tarxien na przedmieściach La Valetty. Na tej wyspie i na pobliskiej wyspie Gozo odkryto też około trzydziestu krytych świątyń, które w Europie Zachodniej należą do rzadkości. Maltańskie świątynie mają kilka cech szczególnych, między innymi półowalną ścianę wejściową, dużej wysokości, w dolnych partiach

[216] Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, *The Grid and the Pathway*, „Architecture in Greece" 1981, t. 5, Athen, s. 178; Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, [w:] Hal Foster (red.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend 1983, s. 16–30. Por. także: Januszkiewicz 1990, s. 81–87; Fiett 1991, s. 251–255; Gawłowski 1998, s. 107–112.

[217] Abel 1995; Heathcote 2001, s. 108–113.



84. Richard England, kościół św. Józefa, 1962–1974, Manikata, Malta

zbudowaną zwykle z potężnych, kilkumetrowych bloków (Ggantija, Mnajdra, Tarxien). Za tą ścianą znajduje się zwykle kilka owalnych pomieszczeń o nerkowatym kształcie. Wydaje się, że organiczna geometria tych budowli oddziałała głęboko inspirująco na projekt kościoła św. Józefa. Dzieło Englanda stanęło na wzgórzu, w najwyższym punkcie wsi, a jego łagodne, lecz jednak sztuczne formy odcinają się od poszarpanego, skalistego krajobrazu wokół. Dualizm tworów człowieka i tworów natury pomniejsza także zastosowanie miękkiego wapienia o miodowym odcieniu, miejscowego materiału często używanego do wznoszenia budynków o bardzo pospolitym przeznaczeniu. Kościół określany jest z tego powodu przez mieszkańców wsi jako *girna*, a zatem terminem odnoszonym zwykle do kamiennej szopy. Plan kościoła oparto na dwóch ścianach ukształtowanych na podobieństwo litery „U", nakładających się częściowo swoimi wnętrzami. Dłuższe „U" zawiera nawę kościoła, krótsze – prezbiterium. W planie można dostrzec podobieństwo do podwójnej spirali zawijającej swoje końce w przeciwnych kierunkach. Podobieństwo takie jest prawdopodobnie nieprzypadkowe, jeżeli pod uwagę zostanie wzięta częstotliwość motywu spirali w kulturach megalitycznych i jej wielokrotne powtórzenie między innymi w świątyni w Tarxien. Ponadto England w kilku wypowiedziach i publikacjach podkreślał swoją wrażliwość na tego rodzaju kosmiczną symbolikę. Wyodrębnioną we wnętrzu apsydę poprzedzono dwoma cyklopicznymi murkami z nieotynkowanych głazów. Kościołowi towarzyszą wokół dodatkowe mniejsze budowle, w tym silnie wyodrębniona zakrystia, dzwonnica oraz liczne rzeźby i zgromadzone w stosy wielkie kamienie.

W dawnej, przedmodernistycznej architekturze spontaniczność i kontynuacja były niesprzeczne, w modernizmie doszło do rozdzielenia tych wartości i uczynienia ich przeciwstawnymi. W postawie Englanda widoczna jest próba pogodzenia radykalnego modernizmu i archaicznych tradycji budowlanych. Silny akcent położony na tradycję jest nowością w stosunku do Le Corbusiera, którego pielgrzymia kaplica była dla Englanda wzorem. Takie przesunięcie akcentów nie jest jednak jeszcze tym rodzajem historyzmu, jaki dwie dekady później będzie można spotkać w postmodernizmie. Architektura Englanda jest właściwa tej odmianie modernizmu, w której archaiczność odgrywała rolę źródła nowoczesnej architektury. England – odkrywając w dawno zamierzchłej architekturze prostotę bliską swoim czasom – reprezentował modernistyczny wernakularyzm, różny od postmodernistycznego historyzmu, który cenił wartość dziejowych nawarstwień i komplikacji. U Englanda – podobnie jak u Le Corbusiera – postawa badawcza i intuicyjna były nierozdzielne, a maltański kościół z francuską kaplicą łączy też poszukiwanie milczenia przestrzeni i tęsknota za medytacyjną ciszą, w której można usłyszeć głos własnego wnętrza, odkryć jego głębię i duchową istotę. W obu dziełach architektura jest traktowana jako przede wszystkim funkcjonalna, chociaż teraz bardziej niż czysto biologicznym potrzebom służy harmonizowaniu człowieka i świata.

Kościoły namiotowe

Od połowy lat sześćdziesiątych przez co najmniej dekadę jednym z wyróżniających elementów kościołów europejskich był kształt dachu zbliżony do namiotu. Połacie dachu w takich budowlach bardzo często schodziły niemal do ziemi, co szczególnie upodabniało je do tradycyjnych namiotów. Były to najczęściej dachy dwuspadowe, niekiedy z przełamaną kalenicą, w której uskok zapewniał wnętrzu dodatkowe, górne oświetlenie. Nie były to więc – zwykle uznawane za dachy namiotowe – konstrukcje czterospadowe o trójkątnych połaciach zbiegających się w jednym wierzchołku, chociaż wśród tych „kościołów namiotowych" występowały także konstrukcje o kształcie ostrosłupów. Część „kościołów namiotowych" to dzieła szczerych modernistów, których do zastosowania takiego kształtu skłoniła przede wszystkim chęć urozmaicenia stereometrycznych form przyjmowanych za podstawę budowli. Niekiedy decyzje o zastosowaniu spadzistego dachu wynikały z konieczności związanych z naturalnymi warunkami, czego przykładem może być wcześniej wzmiankowany kościół w norweskim Tromsdalen autorstwa Jana Inge Hoviga, zaplanowany jeszcze w 1957 roku, a konsekrowany w grudniu 1965 roku [il. 25][218]. Połacie dachu w tym dziele podzielono na dziesięć segmentów różnej wysokości, a przerwy między nimi uczyniono źródłami naturalnego światła, bardzo pożądanego w arktycznych warunkach. W kościele fińskiego modernisty Aarno Ruusuvuoriego w Hyvinkää trójkątne tarczownice potraktowane zostały jako przede wszystkim pomysłowe rozwiązanie inżynierskie [il. 24][219]. Dach namiotowy – nawet jeśli był stosowany przez architektów jako niezwiązany z żadnym przekazem treściowym – przez odbiorców bywał traktowany jako wartość symboliczna. Typowa dla takiego ujęcia jest opinia Brentiniego, przypominająca w kontekście użycia spadzistych stropodachów, że „namiot stał się symbolem tego, co przejściowe, a także napomnieniem, aby się nie osiedlać, ponieważ pobyt na Ziemi jest jedynie stanem przejściowy, podczas gdy wieczne mieszkanie znajduje się dopiero w Niebieskim Jeruzalem"[220]. Napomnienia, żeby traktować

[218] Donnelly 1992, s. 336–337.

[219] Jetsonen 2003, s. 58–65.



85. Magnus Poulsson, kościół w Gravberget, 1955



86. Justus Dahinden, kościół w Hüttwilen, 1963

doczesność jako stan przejściowy, miały dość ograniczone oddziaływanie w społeczeństwach przesiąkniętych narastającym zachwytem nad stanem obecnym, podobnie niewielki posłuch zdobył postulat budowy „ubogich kościołów" w czasach gospodarczej koniunktury i tworzenia w Europie Zachodniej państw powszechnego dobrobytu. Namiotowe świątynie wznoszone w omawianym okresie nawet w bardzo małych miejscowościach były wystawne i świadczyły o zamożności fundujących je gmin. Niekiedy decyzja o ich budowie motywowana była lokalną tradycją drewnianych budowli regionów górzystych czy zagrożonych dużymi opadami śniegu, jak stało się to w wypadku wiejskiego kościoła projektu Magnusa Poulssona w norweskim Gravberget w 1955 roku [il. 85][221]. Wraz z upływem lat ich symboliczna wartość częściej zaczęła być stosowana jako zamierzona. Nie zawsze jednak wykorzystany symbol miał tradycyjne uzasadnienie. Przykładem trudności w powrocie do tradycyjnych znaczeń niektórych symbolicznych form może być niewielki kościół w górzystej wiosce Hüttwilen w szwajcarskim kantonie Torgau, dzieło Justusa Dahindena [il. 86].

Justus Dahinden

Kościół w Hüttwilen założono na planie trójkąta, który jednak za sprawą kilku modyfikacji przetworzono w wielobok[222]. Jedno z naroży trójkąta obcięto tak, że ta część budowli przyjęła kształt trapezu i przeznaczona została na prezbiterium. Inny z boków trójkąta przełamano w połowie, co z kolei posłużyło do wyciągnięcia i wysmuklenia dwóch innych naroży. Na jednym z nich umieszczono wieżę w formie wysokiego i wąskiego ostrosłupa. Betonowe mury namiotowego kształtu kościoła pokryto z zewnątrz drobnymi płytkami z eternitu, a wewnątrz wąskimi listwami sosnowymi. Wnętrze oświetlone jest mało widocznymi szczelinami i sprawia wrażenie silnie wyizolowanego z przestrzeni zewnętrznej. Ce-

[220] Brentini 1994, s. 111.

[221] Kidder-Smith 1964, s. 230–233.

[222] Dahinden 1987, s. 200–203; Heathcote 2001, s. 86–88; Brentini 1994, s. 198.



87. Fay Jones, kaplica Thorncrown, 1981, Eureka Springs, Arkansas



88. Fay Jones, kaplica Mildred Cooper, 1988, Bella Vista, Arkansas



89. Fay Jones, Sky Rose Chapel, 1997, Rose Hills Memorial Park, Kalifornia

cha ta różni je od „katedr ze szkła, w których podczas modlitwy można liczyć auta na autostradzie", jak o dziełach swoich modernistycznych kolegów wyraził się Dahinden. Zamiarem architekta było stworzenie przestrzeni, która miała intensyfikować przeżycia religijne przez odpowiedni kształt. Zamiar taki mógłby pozostać niekwestionowany, gdyby nie fakt, że do takiego ujęcia skłoniło Dahindena przyjęcie założeń tzw. psychologii kształtu (Gestaltpsychologie), a częściowo także antropozofii Steinera. Centralizująca przestrzeń wnętrza wznosząca się nad ołtarzem została potraktowana jako w pewnej mierze uniwersalna odpowiedź na

architektoniczne zagadnienie stworzenia przestrzeni pozwalającej na modlitwę i uniesienie duszy do bóstwa. Dahinden krytycznie odniósł się do dotychczasowej chrześcijańskich tradycji budowania kościołów. Ich przesadną wielkość uznał za przejaw sytuacji, w której korzystne dla rządzących było, żeby budowla kościelna wzbudzała respekt i była elementem ogólniejszej strategii zastraszania ludzi i pozbawiania ich indywidualnej wolności. Niewielka, bo przeznaczona zaledwie dla dwustu osób przestrzeń jego kościoła miała podkreślać wartość małej gminy i poszczególnych jednostek. Postawa Dahindena wykazuje wprawdzie dystans do podstawowych nurtów modernizmu, ale powrót do tradycji odbywa się tu przez naukowe rozważania nad psychiką oraz potrzebą odrębności kształtów budowli kościelnej i jej znaczeń. Lokalne tradycje uwzględniane są po daleko idących uproszczeniach formy, co również wydaje się dziedzictwem modernizmu. Postępując za Kennethem Framptonem, który dokonał analiz podobnych praktyk u Le Corbusiera, postępowanie Dahindena można określić jako wernakularyzację modernizmu.

Szczyt popularności wernakularyzm przeżył w latach osiemdziesiątych XX wieku, kiedy w krajach Zachodu był częścią kampanii przeciw błędom modernizmu, a w krajach komunistycznych także formą sprzeciwu wobec tego ustroju. Mistrzowie tego kierunku, jak zmarły w 2004 roku Fay Jones w Stanach Zjednoczonych czy Imre Makovecz na Węgrzech, tworzyli także później, choć przy mniejszym niż wówczas zdumieniu i zainteresowaniu publiczności. Architektura tego rodzaju nie rozpowszechniła się jednak, ponieważ nie pasuje do środowisk miejskich, ale mimo to odgrywa ważną rolę w świadomości aktualnie działających architektów. Jest wyznacznikiem pewnych możliwości, które wprawdzie rzadko mogą być zrealizowane, ale uznawane są za ważny składnik współczesnej architektury.

Fay Jones

W twórczości Faya Jonesa można wyróżnić siedem projektów budowli sakralnych, w których kontynuuje on zasady architektury organicznej swojego nauczyciela Franka Lloyda Wrighta[223]. Prace te odróżnia od dzieł Wrighta znacznie większe znaczenie odwołań do dawnej architektury. Większość tych budowli stanowi bowiem próbę interpretacji architektury gotyckich katedr w konstrukcjach z drewna, szkła i stali. Szczególne wrażenie czynią dwie najwcześniejsze prace Jonesa z zakresu architektury sakralnej: kaplica Thorncrown w Eureka Springs (1981, Arkansas [il. 87])[224] i kaplica Mildred Cooper w Bella Vista (1988, Arkansas [il. 88]), z elewacjami przeszklonymi do tego stopnia, że zaciera się granica między budowlą a jej leśną scenerią. Najnowsza kaplica projektu Jonesa, zbudowana w końcu lat dziewięćdziesiątych Sky Rose Chapel na terenie Rose Hills Memorial Park w Kalifornii, jest znacznie bardziej zamknięta przez szerokie połacie dachów opadające niemal do ziemi [il. 89].

Imre Makovecz

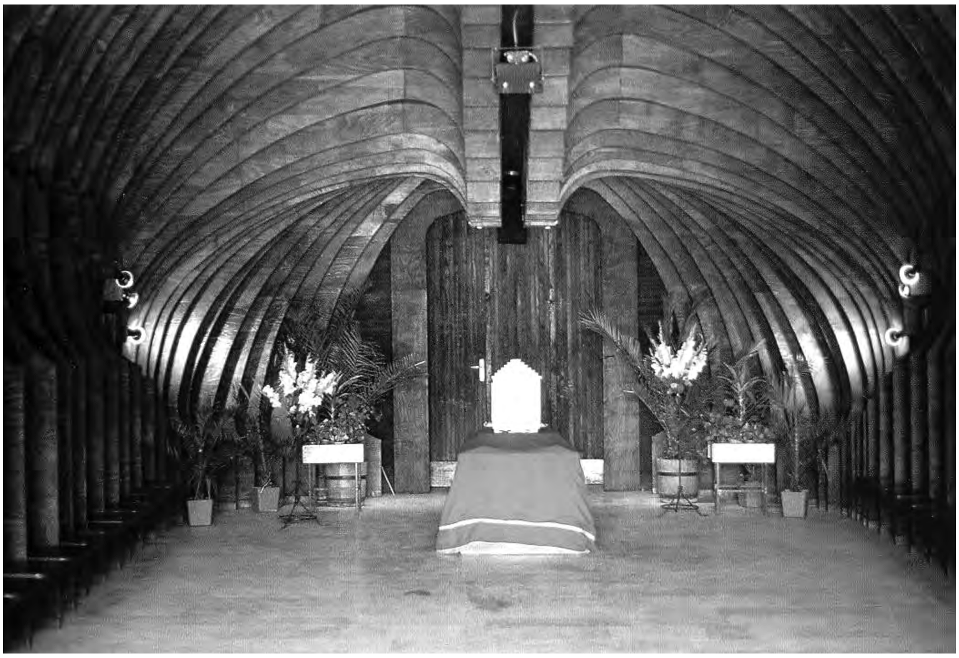
„Architektura to skrzydła duszy". Już to stwierdzenie Imre Makovecza, które stało się tytułem jednego z pierwszych opracowań poświęconych temu węgierskie-

[223] Heathcote 2001, s. 176–185.

[224] b.a., *Kapelle in den Ozark-Bergen*, „Baumeister" 1982, t. 10, s. 998–999; b.a., *Thorncrown Chapel, Eureka Springs, Arkansas*, „Kunst und Kirche" 1991, t. 1, s. 12–13; Euine Fay Jones, *Outside the Pale: The Architecture of Fay Jones*, University of Arkansas Press, Fayetteville 1999 [katalog wystawy w Old State House Museum w Little Rock]; Sövik 1991, s. 4–6.

mu projektantowi, skłania do przypuszczeń, że źródła jego twórczości są znacznie głębsze niż w wypadku dzieł radykalnych modernistów[225]. Badania ostatnich lat, a szczególnie monografie autorstwa Edwina Heathcote'a, Antony'ego Tischhäusera i Jánosa Gerlego, ujawniły bogactwo jej odniesień do antropozofii Steinera, teorii archetypów Junga i wielu innych prac z filozofii, etnologii i teorii kultury[226]. Złożoność założeń teoretycznych nie jest jednak gwarantem wysokiej jakości artystycznej jakiejkolwiek twórczości. Również w wypadku Makovecza o uznaniu decyduje przede wszystkim stworzenie intrygujących formuł wizualnych i przestrzennych, których stopień oryginalności jest niebywale wysoki. Wykreowane przez Makovecza kształty nie przynależą do żadnego ze stworzonych dotąd „języków" wypowiedzi architektonicznej. Paradoksalnie jednak, niebywała inwencja Makovecza nie jest przeszkodą w zrozumieniu jego intencji przez przeciętnego odbiorcę. Architekt ten odwołuje się bowiem do istniejących w zbiorowej pamięci i tradycji symboli, które z dużą bezpośredniością ożywia w swoich dziełach. Drzewa, anielskie skrzydła czy maski – kilka tylko z jego stałych motywów – budzą w widzu skojarzenia, które organizacja dzieła ukierunkowuje i aktualizuje. W wypadku budynków kościelnych można mieć wątpliwość co do zgodności jego przekonań z doktryną Kościoła luterańskiego czy katolickiego, jednak siła wizji architekta wywołuje przyzwolenie zleceniodawców. Przypomina to sytuację z witrażem *Bóg Ojciec* w krakowskim kościele Franciszkanów, dziele zakorzenionym w ówczesnych teoriach teozoficznych, którego wizualna uroda powoduje, że jego właściwe treści okrywa od lat dyskretna zasłona milczenia. Podobnie prace Makovecza wypracowały *modus vivendi* ze środowiskami, w jakich powstały, i stanowią dumę gmin, które są ich użytkownikami.

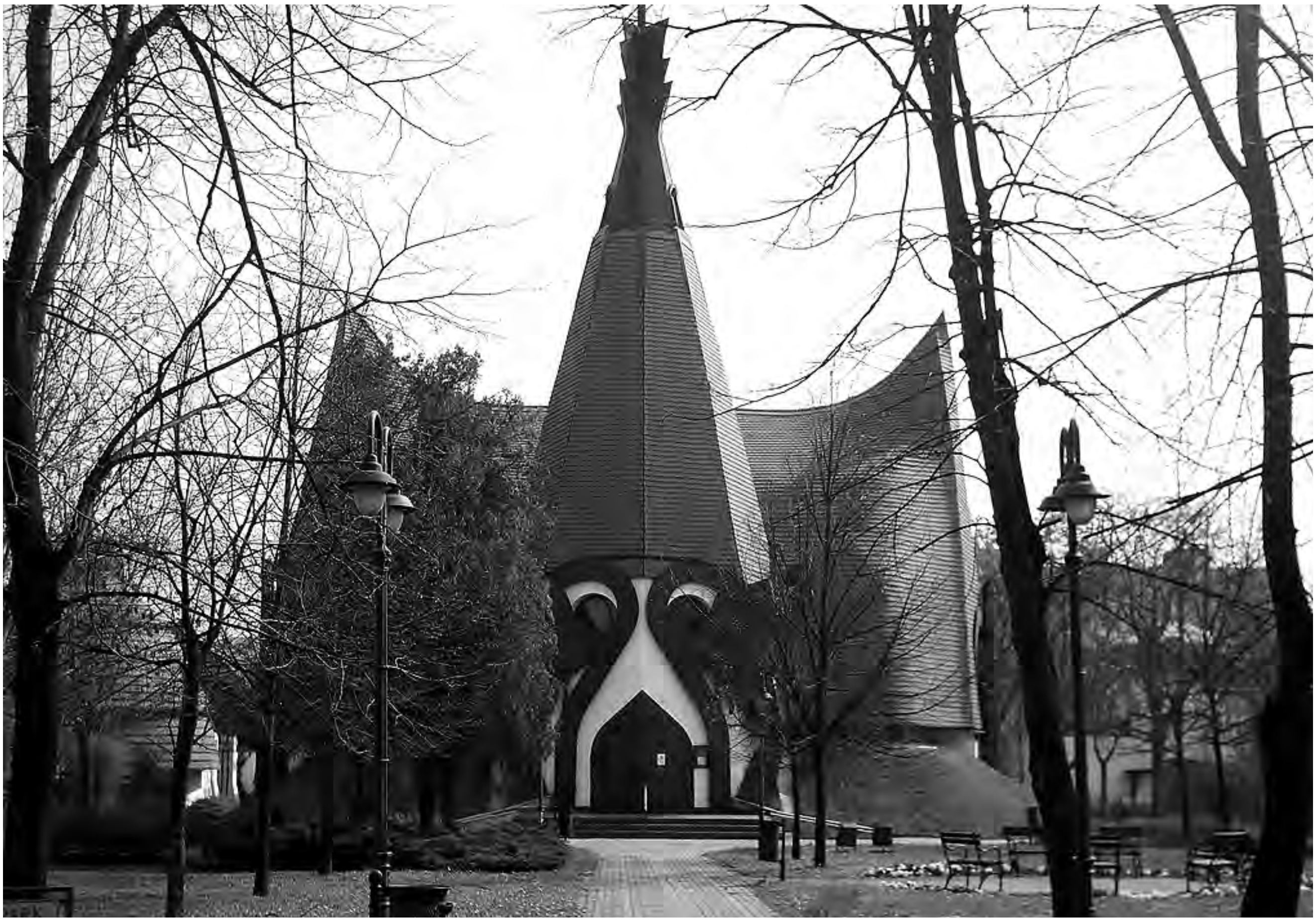
Odrębna pozycja architektury Makovecza nie wyklucza postrzegania jego propozycji jako rozwoju już istniejących tendencji, przede wszystkim jako kolejnej odmiany architektury organicznej i wernakularnej. Z architekturą organiczną wiąże Makovecza między innymi zainteresowanie twórczością Rudolfa Steinera i Franka Lloyda Wrighta. Makovecz przejął od nich nie tylko wrażliwość na dopa-



90. Imre Makovecz, kaplica pogrzebowa w Farkasrét, 1975–1977

[225] Heathcote 1997.

[226] Tamże; Tischhäuser 2001; Gerle 2005.



91. Imre Makovecz, kościół w Siófok, 1985–1990

sowanie architektury do otaczającego krajobrazu czy skłonność do stosowania miejscowych materiałów (przede wszystkim drewna), ale także ogólniejszą, filozoficzną postawę, pozwalającą traktować architekturę jako element spajający siły kosmosu z życiem ludzkim. Koncepcja architektury będącej mostem między niebem a ziemią miała też wpływ na zmianę podejścia do budowli jako wyłącznie materialnego obiektu. W opinii Makovecza, dzieło architektury może być ujmowane jako twór żyjący czy nawet obdarzony duszą, w myśl tradycyjnych w dawnych kulturach przekonań, że istnieje hierarchia świadomości i – jak to ujął sam autor – „drzewo ma świadomość drzewną, a kamień kamienną". Organiczność architektury Makovecza to także jej zoomorfizm i antropomorfizm. Wykreowane przez niego kształty biorą swój początek w świecie przyrody nieożywionej, ożywionej i fantastycznej, ponadto także w obserwacji istot ludzkich, ich wyglądu, zachowań i sposobów komunikowania się. Szczególnie ważne metafory języka architektury Makovecza oparte są na świecie wizualnych wytworów człowieka, jego ikonograficznych wyróżników. Stąd kolejną grupę motywów stanowią przetworzenia wizerunków twarzy, oczu, ust czy masek lub kształtowanie architektury według ludzkich gestów i zachowań (na przy-



92. Imre Makovecz, kościół w Siófok, 1985–1990



93. Imre Makovecz, kościół w Pécs, 1987–1991

kład człowieka stojącego nad przepaścią). Przynależność Makovecza do tradycji architektury wernakularnej nie opiera się wyłącznie na stosowaniu wzorów sztuki ludowej, preferowaniu drewna czy tradycyjnej ciesiołki, lecz w dużo większym stopniu na czynieniu z wzorów kultury rodzimej punktu wyjścia do odkrywania wartości kultur archaicznych. Zdaniem Makovecza, przez sztukę ludową prze-

bijają się pewne pierwotne jednostki obrazowania, które bardziej zostały człowiekowi dane, niż są przez niego wykreowane. Te niepochodne wizerunki i symbole nieodmiennie mają olbrzymią moc przemieniania i harmonizowania świata i egzystencji ludzkiej. W odróżnieniu od najczęściej występujących zabiegów aktualizowania symboli przez ich wyrażanie w nowych formach, Makovecz „postarza" symbolikę chrześcijańską. Znane i akceptowane postępowanie polegające na chrystianizacji pogańskich symboli zastępowane jest przez niego wykazywaniem przedchrześcijańskich korzeni wizualnych wyróżników uznanych w tej religii. Z upodobaniem odwołuje się także do kultur pradziejowych ludów, które zamieszkiwały niegdyś obecne ziemie Węgier (Celtów, Scytów i Awarów), ale odzyskane motywy (szczególnie formy spiralne) sprowadza do poziomu powszechnej zrozumiałości, sytuując je poza historią minioną czy teraźniejszą. Niezaprzeczalną wartością tej architektury jest wzbudzanie aprobaty nie wyłącznie znawców, lecz zwyczajnych ludzi. Jest ona jak „świątek" we wnętrzu nowoczesnego mieszkania, działa jak magiczne zaklęcie, przemieniając otaczającą rzeczywistość w coś bliskiego, choć jednocześnie poważnego. Pobudzony tą architekturą świat uczuć odcina się od zwykłego sentymentalizmu i kieruje ku regionom wartości transcendentnych, na których założona jest cała ludzka kultura. Makovecz zaprojektował wiele budowli kościelnych, z czego tylko nieliczne zostały zrealizowane. Cztery takie budowle wyróżniają się wyjątkowym bogactwem użytych motywów formalnych i nasyceniem wartościami symbolicznymi. Są to: kaplica pogrzebowa w Farkasrét, luterański kościół w Siófok i katolickie kościoły w Pécs i Százhalombatta.



94. Imre Makovecz, kościół w Pécs, 1987–1991

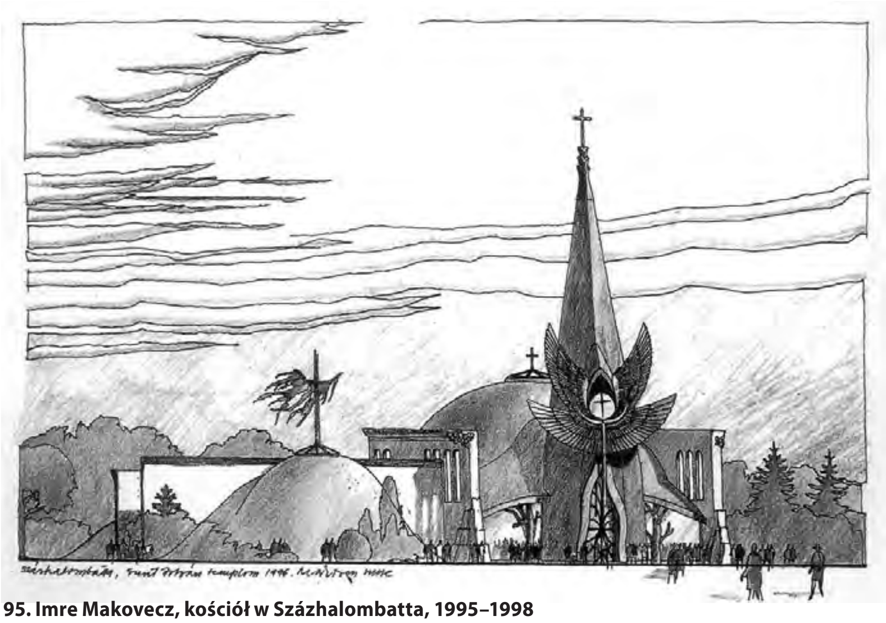
Kaplica pogrzebowa w Farkasrét jest zespołem pięciu pomieszczeń, z których centralne ukształtowane zostało na wzór monstrualnej klatki piersiowej [il. 90][227]. Przestrzeń głównej sali zdominowały dębowe żebra wyrastające z podłogi i spojone na sklepieniu pofalowanym „kręgosłupem". Przestrzenie między dolnymi partiami żeber wypełniono siedziskami dla żałobników. Niewielka ilość światła w kaplicy pogłębia wrażenie przebywania we wnętrzu wielkiej ryby i przywodzi na myśl biblijną przypowieść o połkniętym przez wieloryba Jonaszu, którego dzieje były prefiguracją losu Jezusa, a tutaj użyto tego motywu jako przypomnienia o nieostatecznym charakterze śmierci w religii chrześcijańskiej.

Kościół w Siófok, wypoczynkowej miejscowości nad Balatonem, przypomina wielkich rozmiarów przewróconą łódź, w której burtę wbudowano wejściową kruchtę zwieńczoną wieżą [il. 91–92][228]. Dolne części ścian kościoła zakryto nasypami, przez co świątynia wygląda jak wyrastający z ziemi grzyb. Wejście ozdobiono parą rozbudowanych, wykonanych z drewna anielskich skrzydeł. W jednoprzestrzennym wnętrzu za pomocą drewnianych arkad wyodrębniono obejście, podczas gdy grupa dalszych arkad piętrzy się piramidalnie nad ołtarzem i stanowi postument dla rzeźby Chrystusa. Ukryte okna, dostarczające niewiele światła, sprawiają, że we wnętrzu panuje tajemniczy, utrzymany w półmroku nastrój.

Kościół w Pécs nad Dunajem wzniesiono na peryferiach miasta, w nieciekawej podmiejskiej scenerii zdominowanej przez usytuowaną w pobliżu elektrownię

[227] Heathcote 1997, s. 27–28; Gerle 2005, s. 58–59, Kokot 2006, s. 55–57.

[228] Heathcote 1997, s. 81; Tischhäuser 2001, s. 218; Gerle 2005, s. 126–129; Kokot 2006, s. 58–60.



95. Imre Makovecz, kościół w Százhalombatta, 1995–1998



96. Imre Makovecz, kościół w Százhalombatta, 1995–1998

atomową [il. 93–94][229]. Zewnętrzny kształt korpusu budowli ponownie przypomina wywróconą dnem do góry łódź (czy może rybę?), którą poprzedza – tym razem od strony „dziobu" – wolno stojąca wieża z wejściem. W ukształtowaniu planu, dekoracjach świątyni i roślinnych ozdobach otoczenia przewija się forma spirali. Dwie antytetycznie zestawione ze sobą litery „S", na których oparto plan korpusu, wybiegają swoimi zwojami na zewnątrz i tworzą postumenty pod figury archaniołów stojących po bokach świątyni. Wnętrze oświetlone jest przez sercowaty świetlik powstały przez zestawienie dwóch esowatych form. Użyty symbol spirali, znany już w kulturach neolitycznych, przywołany tu został w kontekście ważnych również w chrześcijaństwie przekonań o dualistycznej naturze świata.

Zbudowany w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku kościół św. Stefana w Százhalombatta jest najnowszą budowlą sakralną Makovecza [il. 95–96][230]. Obiekt odwraca się tylną elewacją do przebiegającej za nim ulicy, ale nie do końca jest w stanie oddzielić się od nieuporządkowanego otoczenia typowego dla przemysłowego miasta, znanego z rafinerii ropy naftowej. Zespół świątyni i pomieszczeń pomocniczych oparto na planie przenikających się niepełnych okręgów. W największy z nich, przeznaczony na kościół, wpisano dodatkowo prostokąt. Wszystkie te koliste formy przesklepiono kopulastymi przekryciami. Dwie mniejsze kopuły okryto z zewnątrz darnią, czyniąc z nich pokryte murawą kopce, podczas gdy kopułę skrywającą kościół pokryto połyskliwym łupkiem. Główna, świątynna część zespołu ujęta została po bokach dwiema białymi ścianami i poprzedzona kruchtą wpisaną w wieżę. Wejście do kościoła zdobi para zdwojonych anielskich skrzydeł. Drewnianą kopułę wspierają wewnątrz betonowe filary naśladujące pnie z przyciętymi konarami, z których wyrastają drewniane gałęzie. Motyw drzew i aniołów, istnień należących jednocześnie do dwóch światów, uczyniono motywem przewodnim warstwy dekoracyjnej i symbolicznej.

W rozległej twórczości Imre Makovecza architektura sakralna nieprzypadkowo odgrywa szczególną rolę. Dobrze oddaje jego erudycyjne skłonności i umożliwia uzasadnione użycie form nasyconych wartościami treściowymi. Zastosowana przez niego symbolika w charakterystyczny dla tego architekta sposób ukazuje swoje uniwersalne wartości, wykraczające poza jedną religię, naród czy epokę.

229 Heathcote 1997, s. 89–90; Tischhäuser 2001, s. 126; Gerle 2005, s. 112–117; Kokot 2006, s. 61–63.

230 Tischhäuser 2001, s. 164; Gerle 2005, s. 162; Kokot 2006, s. 64–66.

Architektura jako sztuka składania podpisu – budowle sakralne Mario Botty

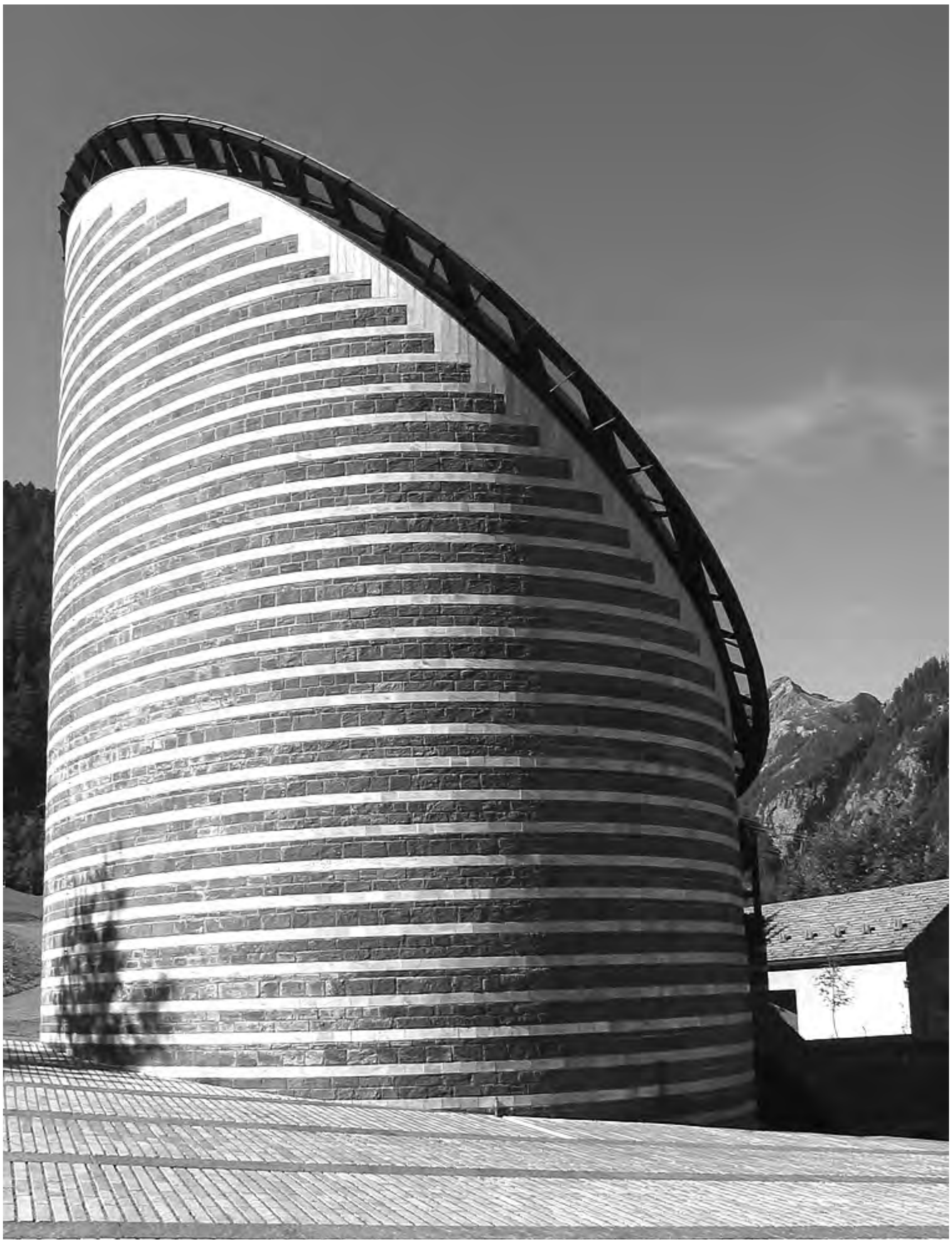
Wygłaszane w gronie zwolenników awangardowego modernizmu twierdzenia, że architektura powinna być zobiektywizowaną działalnością badawczą, w której czynnik artystycznej inwencji nie może odgrywać większej roli, spotkały się w latach osiemdziesiątych XX wieku z bardzo zdecydowanym sprzeciwem zawartym w twórczości Mario Botty. Stworzona przez niego architektura stała się najłatwiej rozpoznawalną wśród dzieł dziesiątków wielkich mistrzów budownictwa czynnych u schyłku XX stulecia. Obecnie może być uznana za jedną z najważniejszych wypowiedzi na rzecz traktowania architektury jako odrębnej sztuki i obszaru szczególnie predestynowanego do objawiania indywidualnej inwencji. Modyfikujące zabiegi na pewnej zamkniętej grupie form i charakter wyróżniający te formy zarówno w miejskim, jak i naturalnym krajobrazie, czynią z budynków Botty prace, które bez trudu mogą być przypisane tylko jednemu twórcy. Botta odkrył zarazem, że funkcjonalność budowli nie polega wyłącznie na dostosowaniu jej kształtów do potrzeb użytkowników, ale na przyjęciu przez nią form o wybitnej wartości estetycznej i artystycznej. Indywidualne piękno i forma potraktowane zostały przez niego jako wartości najbardziej pożądane przez użytkowników, a więc za właściwe wartości użytkowe.

W latach 1986–1989 Botta stworzył kościół w Mogno (w alpejskiej dolinie Maggia w kantonie Ticino), który stał się pierwszą z serii budowli z zastosowaniem podobnych motywów w układach zapewniających każdemu dziełu dużą odrębność [il. 97–98]. Kościół ten, pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela, powstał w miejscu niewielkiej świątyni z XVII wieku, którą wraz z połową wioski zniszczyła w kwietniu 1986 roku śnieżna lawina[231]. Jak przedstawił to sam architekt, budynek z oczywistych względów stał się owocem namysłu nad relacjami między zrodzoną przez ludzką zapobiegliwość architekturą a niszczącymi siłami natury. Te przeciwstawiające się siły związane były z konkretnym miejscem, co Botta wyraził, posługując się przy budowie kościoła miejscowym kamieniem. „Lawina zabrała ze sobą kilka wieków historii małej górskiej wioski. Dlatego akt nadszarpnięcia zbocza góry w celu pozyskania kamienia był oczywistą reakcją na siłę niszczenia przyrody. [...] Kamień staje się kamieniem inteligentnym, gdy człowiek nada mu racjonalny geometryczny kształt. Wcześniej jest jedynie głazem"[232]. Wykorzystywanie lokalnego materiału, wpisanego w kulturę miejsca, było wyrazem poszanowania historii i właściwych temu regionowi technik budowania. Silnie wyodrębniająca się w krajobrazie geometryczna forma zaznacza specyfikę ludzkiej działalności i skłonność do form racjonalnych.

Z zewnątrz budowla prezentuje się jako masywny cylinder oblicowany pasami na przemian białego marmuru i szarego granitu. Cylindryczna bryła została w górnej części ukośnie przecięta pod kątem 45 stopni i przykryta szklanym dachem o ekspresyjnym, przypominającym liść szkielecie. Budynek oparto na planie elipsy, w którą wpisano prostokąt wnętrza, przechodzący jednak w górnych partiach murów w koło. Kształt budowli komplikuje zabieg przebicia walcowatego korpusu olbrzymim kamiennym łukiem, rodzajem przypory, która swój początek ma przed wejściem do kościoła. Przypora przenika ścianę od strony, gdzie rozpoczyna się ukos dachu, wnika do wnętrza i tam uzyskuje wsparcie na masywnej kolumnie umieszczonej w wejściu do kościoła, a następnie przebiega ponad krótką nawą, by w końcu wesprzeć ścianę ołtarzową. Przypora, która przenika wnętrze, nie jest prawdopodobnie w pełni doskonałym zabezpieczeniem przed kolejną

[231] Dal Co 1988, s. 28–45; Pizzi 1998, s. 90–91; Botta 2005, s. 24–35.

[232] *Mario Botta – dialog z naturą*, wywiad Katarzyny Gałażewskiej, „Architektura & Biznes" 1998, nr 11, s. 21.



97. Mario Botta, kościół w Mogno, 1986–1989

możliwą katastrofą, ale może być potraktowana jako symboliczny znak sprzeciwu wobec sił zniszczenia. Wrażenie niewzruszoności, jakie tworzą kamienne mury, kontrastuje ze światłem, które wlewa się przez szklany dach i – wskutek zastosowania w nim wydatnego szkieletu – krzyżuje się z pasami biało-czarnych murów. Zamknięte, ascetyczne wnętrze oświetlone górnym światłem kreuje kontemplacyjną przestrzeń o archaicznym charakterze. Apsyda za ołtarzem ukształtowana została jako seria kilkunastu uskokowo cofających się archiwolt, przywodzących na myśl romański portal. Ołtarz – składający się z grubej kamiennej płyty wspartej na prostopadłościennej podstawie – dopełnia klimat prostoty właściwej budowlom sakralnym odległych epok. Na zewnątrz, ponad przyporą, umieszczono metalową klatkę z dzwonami, która w kolejnych projektach Botty stanie się jednym ze znaków rozpoznawczych jego dzieł sakralnych.



98. Mario Botta, kościół w Mogno, 1986–1989

W Mogno Botta zastosował większość motywów, które powrócą w kolejnych kościołach wzniesionych według jego projektów: prostopadłościenną platformę tworzącą kontrast do bryły głównej, korpus budowli oparty na kształcie walca, pasmową dekorację ścian, ukośne przecięcie cylindra i przykrycie go szklanym, „liściastym" dachem oraz wysuniętą przed lico murów klatkę do zawieszania dzwonów. Kościół w Mogno, tak jak późniejsze budowle Botty, oscyluje między archaicznością, odwołaniami do form romańskich i geometryzmem właściwym racjonalnym koncepcjom architektury. Mocno podkreślona osiowość kompozycji i symetria są dziedzictwem klasycystycznych skłonności grupy „La Tendenza", do której należał Botta wraz z takimi „neoklasycystami", jak Aldo Rossi czy Robert i Léon Krier. Pasiaste układy kamieni sięgają wprawdzie do wzorców renesansowych i wcześniejszych budowli w Genui, Pistoi, Florencji, Sienie czy Asyżu,



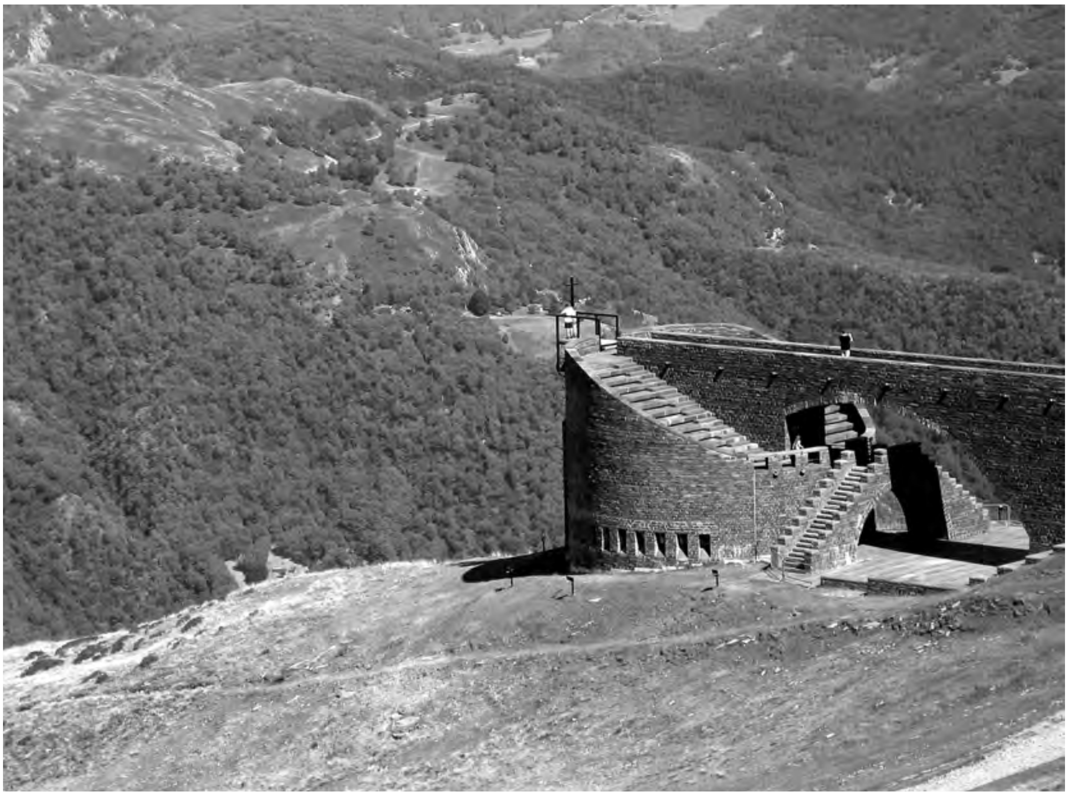
99. Mario Botta, kościół w Pordenone, 1987–1992



100. Mario Botta, kościół w Sartirana di Merate, 1987–1995

są jednak tak osobliwe w dzisiejszym świecie architektury, że należy je uznać za główny czynnik indywidualnych wartości budowli Botty. Architekt wykorzystał je w celu podniesienia dekoracyjności, ale ich wyjątkowość i zaprzeczający zwyczajności charakter nadaje budowlom nierzeczywisty, poetycki charakter. Rozbudowana rola światła w połączeniu z niecodzienną dekoracyjnością odrywa dzieła Botty od wszelkiej zwyczajności i właściwie każde z nich – niezależnie od przeznaczenia – czyni miejscem kultu tego, co nadzwyczajne. Zdolność separowania się od głównych nurtów architektury wraz ze skłonnościami do wykorzystywania włoskich wzorców architektury Botta częściowo zawdzięcza swemu pochodzeniu z kantonu Ticino, który choć politycznie włączony jest w struktury Konfederacji Szwajcarskiej, pielęgnuje jednak swoje kulturowe przywiązanie do Włoch. Podtrzymywanie odległych tradycji i regionalnego kolorytu, które Botta poznał w rodzimej krainie, odbiło się w jego twórczości w upodobaniu do form historycznych i oporze przed zatarciem tożsamości. Botta również werbalnie głosi jako cel architektury konieczność obrony przed ujednoliceniem, traktując to zadanie jako bardziej moralne niż estetyczne. Wszelkie dodatkowe okoliczności nie mogą jednak zatrzeć znaczenia indywidualnej inwencji, która stanowi podstawę światowego sukcesu twórczości Botty. Wyróżniającemu się charakterowi dzieł Botty towarzyszy niezmiennie magia niewytłumaczalnego, jednostkowego piękna, które dzięki Botcie powróciło jako naczelna wartość architektury. Jego prace są architektoniczną formą autografu artysty, a tym samym jedną z najbardziej sugestywnych odmian zaprzeczenia tendencjom „stylu międzynarodowego".

Botta niemal w tych samych latach, kiedy stworzył kościół w Mogno, zaprojektował i zrealizował jeszcze trzy inne kościoły oraz dwie duże budowle publiczne



101. Mario Botta, kaplica na Monte Tamaro, 1990–1996



102. Mario Botta, kaplica na Monte Tamaro, 1990–1996

(bank i muzeum), w których uzupełnił i wypróbował kilka dodatkowych form i sposobów komponowania. Osiągnięcia w budownictwie domów prywatnych, które uczyniły go sławnym, a następnie dokonania w zakresie budowli sakralnych oraz kilku budowli publicznych, połączone zostały w projekcie katedry w Évry. W latach 1987–1992 architekt wzniósł kościół w Pordenone, w latach 1987–1995 świątynię w Sartirana di Merate, w latach 1990–1996 kaplicę na Monte Tamaro, w latach 1989–1995 muzeum w San Francisco, a w latach 1986–1995 bank w Bazylei. Sumująca te dzieła katedra w Évry powstała w latach 1992–1995.

We wzniesionym w Pordenone kościele poświęconym błogosławionemu Odorykowi, mnichowi franciszkańskiemu, którego peregrynacje uczyniły poprzednikiem Marco Polo, Botta oddał hołd Le Corbusierowi, z którym przez kilka miesięcy 1965 roku współpracował w Wenecji przy projektowaniu ostatecznie nigdy niezrealizowanego szpitala [il. 99][233]. Botta odwołał się w tym projekcie do innego z późnych dzieł Le Corbusiera, również przez lata nieukończonego kościoła św. Piotra w Firminy, i ukształtował nawę główną jako wielki stożek, ukośnie ścięty i przykryty szklanym dachem. Oprócz nietypowej dla budowli kościelnych formy stożka niezwykły charakter nadawany jest budynkowi także przez dużych rozmiarów dziedziniec, otoczony podwójnym rzędem krępych kolumn połączonych szerokim i wysokim belkowaniem. Jak kolumnada Berniniego przed Bazyliką św. Piotra, tak struktura otaczająca dziedziniec kościoła w Pordenone monumentalizuje kościół i nadaje otoczeniu cechy miejsca wydzielonego. Sprowadzone do masywnych walców kolumny – pozbawione baz i kapiteli – są objawem przystosowywania dawnych form do gustów współczesnych, tworzenia właściwej Botcie architektury „postantycznej". W trzecim ze zrealizowanych przez Bottę kościele – poświęconym św. Piotrowi Apostołowi i wzniesionym w Sartirana di Merate – architekt otoczył wewnętrzny walec zewnętrznym sześcianem licowanym czerwoną cegłą [il. 100][234]. Sakralny charakter tak uniwersalnego kształtu sygnalizują jedynie dzwony wysunięte przed elewację frontową. Kolejną falę zainteresowania twórczością szwajcarskiego architekta wzbudziła kaplica św. Marii od Aniołów, położona na wysokości 1530 metrów nad poziomem morza na alpejskiej górze Tamaro w rodzinnym kantonie Ticino [il. 101–102][235]. Dzieło ufundował Egidio Cattaneo, właściciel okolicznych terenów i wysokogórskiej kolejki, dzięki której kaplica stała się turystyczną atrakcją. Również w tym wypadku Botta zastosował betonowy cylinder, który w tak szczególnym otoczeniu pokrył porfirem. Z walcowatą kaplicą połączony jest kamienny wiadukt, doprowadzający do belwederu na górnej części ukośnie przeciętego cylindra. W górskim krajobrazie struktura ta może być kojarzona z alpejskimi kamiennymi mostami lub być uważana za pozostałość górskiej fortecy, natomiast w niczym nie przypomina kaplicy. Przenikanie się widokowej platformy z miejscem kultu jest tak dalekie, że schody wiodące na szczyt belwederu okazują się wewnątrz kaplicy żebrami jej sklepienia. Archaiczno-modernistyczne formy, przeniknięte indywidualnością ich twórcy, przez kontrast do architektury ze szkła, stali i betonu stały się atrakcyjne w świecie pragnącym się wydobyć z powszechnego ujednolicenia i utraty tożsamości grupowej. Pożądanie w krajobrazie miejskim czy naturalnym wyjątkowych znaków, które jednoczyłyby lokalne społeczności, uczyniło Bottę odpowiednim do wzniesienia katedry w rozwijającym się intensywnie nowym mieście w pobliżu Paryża. Sytuacja, w której indywidualista bez wyrzekania się swoich skłonności do dziwactw i upodobania do dawnej kultury włoskiej wznosi we Francji niemal narodowy symbol, okazała się tylko zapowiedzią dalszych sprzeczności, jakie łączą się z katedrą Zmartwychwstania w Évry [il. 103–104].

[233] Pizzi 1998, s. 92–93; Botta 2005, s. 38–47.

[234] Pizzi 1998, s. 94–95; Botta 2005, s. 52–64.

[235] Pizzi 1998, s. 100–101; Botta 2005, s. 80–93.

Współczesne katedry i nowy monumentalizm. Katedra w Évry

Wzniesienie katedry we francuskim mieście Évry, jedynej zbudowanej w XX wieku katedry w Europie, nie było tym samym, czym byłoby ewentualne wybudowanie katedry w Hiszpanii, Irlandii czy Polsce – krajach słynących z przywiązania do katolicyzmu. Budowa katolickiej katedry w sercu Francji, której państwowa doktryna zakłada ścisły rozdział między instytucjami władzy a religią i gdzie społeczeństwo uchodziło za wyjątkowo zlaicyzowane, pozwala snuć przypuszczenia, że w procesie wyłaniania się znaczeń związanych z powstałą budowlą mogło dojść do wyjątkowego nagromadzenia sprzeczności. Okolicznością mogącą budzić zdumienie jest to, że mimo znacznego entuzjazmu, który doprowadził w krótkim czasie do budowy katedry, nie konstytuuje ona treści związanych jedynie z wyznaniem katolickim, lecz jest wyrazem różnych dążeń społecznych i indywidualnych przekonań[236]. Budowla ta nie jest jedynie skamieliną po minionej epoce prostej wiary dlatego, że przyjęła treści, które reprezentują aktualne nastawienia mentalne Francuzów. Anachroniczność katedry w społeczeństwie określanym chętnie jako pochrześcijańskie łagodzona jest zaspokajaniem w niej wielu współczesnych metafizycznych potrzeb grup społecznych i jednostek. Świątynia została wybudowana dzięki współpracy urbanistów odpowiedzialnych za komfort życia w Évry, przedstawicieli ministerstwa kultury, dążących do pomnożenia dorobku kulturalnego, i Kościoła katolickiego, realizującego swoje tradycyjne potrzeby posiadania katedry w siedzibie nowej diecezji, ale jest także tworem artysty, z jego szczególnymi inklinacjami, i odbiorców łaknących nowych miejsc zwiedzania, prywatnego kultu czy znaku zakorzenienia w miejscu zamieszkania[237]. Różne podmioty miały różne motywacje, które udało się pogodzić, ponieważ – choć były ze sobą sprzeczne – zaistniały w epoce lekceważenia sprzeczności. Uczestniczące w budowie katedry podmioty miały, mimo różnych intencji, kilka wspólnych celów, a wśród nich przede wszystkim chęć wzmocnienia spójności lokalnej społeczności przez wykreowanie miejsca dającego poczucie posiadania wspólnej przeszłości, choćby była to tylko iluzja. Doszło zatem do konwergencji dążeń instytucji państwowych, urbanistów, przedstawicieli Kościoła katolickiego i darczyńców indywidualnych z całej Francji, ale w pożytku czerpanym z katedry przez różnych użytkowników tkwi wart dokładniejszego wyjaśnienia wątek sztucznej żywotności jej metafizycznego ugruntowania. Na każdym etapie analizy ideowych wartości katedry można ponadto dostrzec znamiona odwetu na modernizmie, który uprzywilejowywał zmianę kosztem ciągłości, lekceważył odniesienia do przeszłości i przenosił sakralność w sferę wartości przebrzmiałych. Przyjęty kształt budowli daje się interpretować jako odpowiedź na porażkę modernistycznej urbanistyki i modernistycznej teologii katolickiej[238].

Évry jest jednym z trzydziestu miast leżących wokół Paryża, których sterowany rozwój miał przeciwdziałać nadmiernemu rozrostowi stolicy Francji. Pomyślane było jako miasto zdeterminowane przez założenia funkcjonalne, co w rezultacie doprowadziło do stworzenia miejscowości pozbawionej jednoznacznego centrum o charakterze politycznym, religijnym czy kulturowym. Większość budowli publicznych nie ma wyróżników umożliwiających identyfikację ich przeznaczenia i w podobnym stopniu jest dotknięta brakiem starań o jakość estetyczną lub artystyczną. Jeśli wyróżniki urbanistyczne połączyć z charakterystyką mieszkańców, którzy w zdecydowanej większości stanowią ludność napływową, to otrzyma się obraz miasta jako zgromadzenia niczym niepowiązanych ze sobą osobników. Do-

[236] Pousse 1993, s. 34–37; Chaslin 1995, s. 7–14; Pizzi 1998, s. 96–97; Stock 2003, s. 198–199; Linder-Gaillard 2005, s. 225–239; Botta 2005, s. 66–79.

[237] Galembert 1999, s. 110–111.

[238] Tamże, s. 111–114.



103. Mario Botta, katedra w Évry, 1992–1995

datkowo społeczność dzielą różnice socjalne i etniczne, gdyż spora część mieszkańców to obcokrajowcy lub osoby pochodzące z dawnych zamorskich terytoriów Francji. Pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku urbaniści odpowiedzialni za rozwój Évry dostrzegli zalety tradycyjnej urbanistyki i stali się jednymi z głównych zwolenników budowy katedry jako czynnika rekonstrukcji miasta, którego kulturowe dominanty zwiększą spójność populacji. Budowla w Évry jest w znacznej mierze „katedrą urbanistów”, ponieważ to oni przełamali niechęć przedstawicieli Kościoła katolickiego do budowli monumentalnych.

Długotrwały opór przeciw budowie okazałej katedry w sercu nowej diecezji – wykazywany przez biskupa Guya Herbulota oraz kardynała Jean-Marie Lustigera – związany był z pozytywną oceną procesów desakralizacji chrześcijaństwa, jaka charakteryzowała pewne nurty w teologii Kościoła katolickiego okresu po Soborze Watykańskim II. W konsekwencji wiary w schyłkową wartość sakralności kościoły straciły swój wyróżniający się charakter, a duszpasterstwo zeszło do poziomu nabożeństw odprawianych w domach prywatnych. Na początku lat osiemdziesiątych w Évry katolicy gromadzili się w rozsianych po mieście skromnych w wyrazie budowlach, a kościołem katedralnym – wbrew zwyczajowi lokowania katedry w stolicy biskupstwa i departamentu – był gotycki kościół w Corbeil. W tym czasie w centrum miasta zbudowano synagogę i okazały meczet. Chociaż bez wątpienia ważnymi czynnikami zmiany stanowiska przedstawicieli Kościoła w sprawie decyzji o budowie katedry były zalecenia urbanistów i ingerencja władz państwowych, to doszło również do ważnych zmian w ogólnych



104. Mario Botta, katedra w Évry, 1992–1995

nastawieniach środowisk katolickich. Po trwającym około dwudziestu lat okresie budowy kaplic-baraków czy niewyróżniających się w otoczeniu wielofunkcyjnych centrów religijnych, jaki charakteryzował czasy po Soborze Watykańskim II, w późnych latach osiemdziesiątych rozwinęła się we Francji tendencja do uwydatniania wizualności budowli kościelnych i eksponowania składników ułatwiających czytelność ich przekazów ideowych[239]. Nowa, uwydatniona wizualność była częścią bardziej ogólnego nurtu powrotu do jawnej afirmacji chrześcijańskiej tożsamości i tradycyjnych formuł katolickiej religijności. Przy tej okazji ujawniły się ważne podziały wśród wyznawców chrześcijaństwa. Przede wszystkim socjologowie dostrzegli znaczenie dziesiątków milionów Francuzów podtrzymujących swoje przekonania religijne i deklarujących się jako katolicy, chociaż niepodejmujących żadnych praktyk religijnych. Interesujące jest to, że mimo upływu lat ich wizja Kościoła wykazywała dużą niezmienność i pozostawała silnie zależna od wiary ich rodziców i religijności czasów ich dzieciństwa. Bez uzewnętrzniania swoich nastawień, zachowali jednak dystans wobec form religijności przyjętych w wyniku Soboru Watykańskiego II i pozostali niepodatni na propagowaną przez państwo świeckość czy popularne w społeczeństwie idee lewicowe. Wśród poruszonych modernistycznymi ideami religijnymi społeczności w całej Europie tradycjonaliści byli przez dwie dekady po Soborze Watykańskim II uznawani za pozbawioną przyszłości mniejszość i dopiero wraz początkiem lat osiemdziesiątych XX wieku okazało się, że to oni stanowią większość, podczas gdy reformatorzy tworzą nieliczną, choć wielce wpływową mniejszość. Dla tych

[239] Linder-Gaillard 2005, s. 225–226.

większościowych konserwatywnych środowisk charakterystyczne było wieloletnie milczenie, którego przerwanie można dostrzec dopiero w żądaniach powrotu budowli kościelnych do tradycyjnie wyróżniających się w otoczeniu urbanistycznym wzorów wizualności. Jedynie niewielka liczba wiernych uczęszczających do kościołów wyrażała aprobatę dla form architektury przyjętych przez francuskie kościoły w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Można nawet przyjąć, że modernistyczne świątynie z lat 1960–1980 przeznaczone były w większym stopniu dla katolików do nich nieuczęszczających niż dla tych, którzy je regularnie nawiedzali. Nowa wizualność lat dziewięćdziesiątych przyjmowała bardzo często formę monumentalności. Dążenia do zwiększenia siły wyrazu budynków kościelnych z pewnością nie należą do jądra doktryny wiary, wydają się jednak ważne w jej wzmacnianiu. W czasach, kiedy sfera komunikowania się przez obrazy, znaki i symbole ma duże znaczenie, zaufanie pokładane w aktywności czysto duchowej i za pomocą skrywanych na zewnątrz form duszpasterstwa okazało się mało efektywne. Opisywane zjawiska monumentalizacji są objawem propagandy wiary przez sztukę, które to zabiegi przypominają sytuację Kościoła po epoce reformacji. Nowe kościoły wykazujące cechy monumentalizmu czy przynajmniej wysokiej wartości estetycznej i artystycznej stały się od połowy lat dziewięćdziesiątych częstym zjawiskiem w stolicach wielu krajów bądź ich miastach satelickich. Katedra w podparyskim mieście Évry, gdzie liczba praktykujących katolików sięga zaledwie kilku procent, była właśnie bardziej symbolem nowych trendów w chrześcijaństwie niż niezbędnym miejscem kultu.

Kolejnym ważnym czynnikiem w procesie podejmowania decyzji o budowie katedry w Évry była ingerencja władz państwowych. Wbrew laickiej świętej zasadzie niewspomagania przez Republikę żadnej religii zdecydowano się wesprzeć finansowo budowę katedry pod pozorem, że spora część jej głównego korpusu pomieści państwowe muzeum sztuki sakralnej. Jako argument wykorzystano dostrzegane przez teoretyków kultury już od czasów Wiktora Hugo wymieszanie w katedrach czynnika świeckiego i świętego[240]. Brak protestów społecznych w związku z tą decyzją świadczy o zrozumieniu dla tezy, że katedra nie jest wyłącznie własnością Kościoła. Budowę w Évry potraktowano jako kontynuację francuskiej tradycji architektonicznej budowania katedr, a więc jako miejsce ogniskujące pamięć zbiorową i tym samym tworzące wspólnotę narodową i państwową. Jedynie skrupulatni badacze dostrzegli, że tak potraktowana katedra nie jest kontynuacją historii, lecz wynikiem refleksji nad znaczeniem tradycji. Nie jest to zatem katedra ciągłości historii, ale przejaw metahistorii, filozoficznego namysłu nad aktualną rolą historii. Nie wzbudza żadnych zastrzeżeń fakt, że reprezentowana przez katedrę historia jest fałszywa, ponieważ wielonarodowi i zróżnicowani religijnie mieszkańcy Évry nie mają podstaw, by traktować historię Francji jako składnik swojej tożsamości. Katedra urbanistów, katedra francuskiej historii, katedra katolickiej diecezji, jest także katedrą podejrzanych przekonań religijnych jej twórcy i różnorodnych użytkowników (między innymi turystów).

W Évry, podobnie jak we wcześniejszych dziełach sakralnych, ale także w banku w Bazylei i w muzeum w San Francisco, Botta zastosował swoją ulubioną formę ostro ściętego walca, który w najwyższym miejscu osiągnął wysokość 37 metrów, a w najniższym – 17. W tym wypadku były to właściwie dwa walce, jeden wsunięty w drugi tak, że spora przestrzeń między nimi mogła posłużyć jako element do umieszczenia tam dróg komunikacyjnych i galerii otwierających się do wnętrza

[240] Galembert 1999, s. 128.

świątyni. Wobec ponownego użycia walca oczywiste były komentarze, że budowla jest bardziej podpisem architekta niż kontynuacją historycznych francuskich katedr, zwłaszcza że nie odwoływała się do jakichkolwiek charakterystycznych dla gotyku form: ostrołukowych sklepień, przypór czy strzelistych wież. Niekatolickie były intencje stworzenia tej budowli, Botta pisał bowiem, że zamierzał wybudować raczej „dom człowieka" niż „dom Boga" i wykreować miejsce, gdzie będzie można odnaleźć ciszę i spokój, jakich brakuje współczesnemu człowiekowi. W zamyśle architekta miał to być „symbol tego, co w człowieku najbardziej ludzkie i głębokie". Biorąc dodatkowo pod uwagę to, że obiekt stoi na placu Praw Człowieka i Obywatela, wypowiedzi Botty oddzielają dzieło od celów, jakie zwyczajowo ma katolickie miejsce kultu Boga. Botta nie separuje budowli całkowicie od religijnego przeznaczenia, jednak byt transcendentny, ku któremu może być ona skierowana, nie jest tożsamy z chrześcijańsko pojmowanym bóstwem. Język Botty jest wyraźnie inspirowany pojęciami typowymi dla religioznawstwa i antropologii, a w związku z tym można mówić o „katedrze archaicznej sakralności i pierwotnych potrzeb religijnych człowieka". Nieco dziwi, że to podejście podziela wspomniany Guy Herbulot, biskup diecezji w Évry w latach 1978–2000, według którego „ludzie dzisiaj, wierzący czy nie, potrzebują znaku, który mógłby zostać uznany za wezwanie do otwarcia się poza samego siebie"[241]. Oznaczałoby to, że każde religijne przekroczenie, akt transcendowania czysto ludzkich możliwości, kieruje ku chrześcijańskiemu Bogu, tak jednak z oczywistych względów nie jest, a wypowiedź lokalnego biskupa wykazuje nadmiernie zrozumienie dla sakralności o źródłach innych niż przyjęte w doktrynie katolickiej.

Na decyzję o wyborze projektu Botty wpływ miały także jego związki z dziełami sakralnymi Le Corbusiera, spostrzeżone przez Claude'a Mollarda – państwowego urzędnika odpowiedzialnego za ocenę projektów kulturalnych[242]. Mollard był wielbicielem Le Corbusiera, przekonanym, że ten szwajcarsko-francuski architekt był „ojcem współczesnej architektury sakralnej". Uznanie, że pewne pomysły Botty rozwijają rozwiązania z Ronchamp, La Tourette i Firminy, zadecydowało o jego wsparciu dla betonowego cylindra. Różnica między dziełami obu architektów polegała na tym, że archaiczne cechy architektury Le Corbusiera odwołujące się do atmosfery religijnej początków chrześcijaństwa częściowo stłumione zostały w dziełach Botty na rzecz odwołań do wczesnego średniowiecza, zwłaszcza zaś romańskiej architektury obronnej (donżonów, wież obronnych w murach miejskich itp.). Skłonności obu architektów, mimo prób określenia różnic, są jednak zbliżone, ponieważ cechy obronne można również dostrzec w kaplicy Ronchamp, która jak mała forteca umieszczona została na strategicznie ważnym wzgórzu i dominuje nad otaczającymi je dolinami. Podobnie La Tourette ma cechy romańskiego klasztoru o warownym charakterze. Mollard uznał te wartości za odpowiednie dla obecnej sytuacji, gdy Kościół jako instytucja znalazł się na pozycjach obronnych. Wysokie jak miejskie mury betonowe ściany katedry w Évry wraz z silnie odizolowanym od zewnętrza sanktuarium oraz małymi otworami okiennymi kreują ten – pochodzący zarówno od Le Corbusiera, jak i z dzieł średniowiecza – charakter katedry.

Jak może być ocenione zastosowanie cylindra na potrzeby architektury sakralnej? Czy ma on wartości symboliczne, czy też może być traktowany jako kaprys architekta o międzynarodowej sławie? Biorąc pod uwagę aktualny pluralizm postaw, można powiedzieć, że dla krytyków architektury ważniejsze będzie umiejętne posłużenie się pewną formą i estetyczna satysfakcja z tego płynąca, podczas gdy publicyści związani z trendami antymodernistycznymi czy z religią

[241] Philippe Boitel, *Évry, la petite dernierè*, „Notre Histoire", t. 135, Paris 1996, s. 59–61 (za: Linder-Gaillard 2005, s. 234).

[242] Linder-Gaillard 2005, s. 236.

będą eksponować symboliczne wartości przyjętego kształtu. Dla tych drugich nie będzie też bez znaczenia bogate w pomysły posłużenie się cegłą, która nie tylko tworzy dekoracyjne wzory i artykułuje części budowli ale jest także jednym z nielicznych składników formy, których charakter zbliżony jest do słynnych francuskich katedr. W ramach strategii przywracania tej katedry Kościołowi katolickiemu, swoistej rekatolicyzacji, na ostatniej stronie przewodnika po budynku publikowana jest fotografia Bazyliki Grobu Świętego, której kolisty plan ma tłumaczyć nietypowy kształt podparyskiej świątyni. W publikacjach głoszony jest ponadto pogląd, że budowla nawiązuje do kościołów bizantyjskich. Wiele satysfakcji użytkownikom przyniosła dużych rozmiarów kamienna tablica przy wejściu, zawiadamiająca, że jest to „Katedra Zmartwychwstania", bez niej bowiem budowla może przypominać masońską kwaterę główną, krematorium czy teatr, tylko nie kościół. Wbrew tłumionym krytykom publicznie deklarowane jest zadowolenie z faktu udziału wybitnego architekta, choć zachwyt nad „Bottą" przesłania sakralny wymiar dzieła, a kult dzieła sztuki wchodzi w konflikt z kultem Boga. Próby „rekatolicyzacji" katedry wyhamowywane są przez jej wykorzystywanie do bardzo różnych celów. Odbywają się w niej koncerty muzyczne, kobiety ubrane w *sari* biją pokłony przed posągiem Marii z Dzieciątkiem, którą traktują jako boginię prokreacyjnego sukcesu, a kupki grochu, fasoli czy bobu układane w równych odstępach wzdłuż fundamentów kościoła świadczą, że pożytek czerpią z niej także wyznawcy wudu. Zawłaszczanie katedry przez wyznawców innych kultów wiąże się z tym, że ponad jedna trzecia miejscowych katolików pochodzi z Afryki, którzy nie całkiem zrezygnowali ze swoich starych obyczajów. Największą jednak grupę nawiedzających świątynię stanową turyści. Jak wrak dawno zatopionego żaglowca, który wyciągnięty został na brzeg i po całkowitym zignorowaniu związanej z nim tragedii stał się żerem dla turystów, tak katedra w Évry jest ważną atrakcją dla turystów złaknionych oglądania nie jedynie zabytków, lecz także modnych dzieł współczesnej architektury. Wprawdzie lokalni kapłani wciągnięci w potrzeby przemysłu turystycznego oprowadzają po katedrze, by udowodnić jej kościelny charakter, to jednak wygłaszane przez nich uzasadnienia mają sztuczny charakter i nie tłumią wrażenia przebywania w specyficznym miejscu rozrywki czy wytchnienia. Pełne skupienia spoglądanie na zawieszony nad ołtarzem krucyfiks (atrakcyjna dziewiętnastowieczna rzeźba z Tanzanii) łatwo może być zmącone wiedzą o tym, że po drugiej stronie ściany prezbiterium znajduje się państwowa instytucja martwej wiary – muzeum sztuki sakralnej. Zadowolenie, jakie przynosi katedra, nie może przysłonić faktu, że jej katolickie funkcje zostały wskrzeszone wbrew realnym potrzebom, a Kościół katolicki utracił kontrolę nad jej wykorzystaniem.

Katedra w Los Angeles

Eklezjalnym Gesamtkunstwerkiem – eklektycznym, lecz dopasowanym do wieloetnicznej społeczności Los Angeles – jest nowa katedra tego miasta poświęcona Marii Królowej Aniołów [il. 105–106]. Dawna miejska katedra św. Wiwiany projektu Ezry Kysora z 1876 roku po kilku nawiedzających miasto trzęsieniach ziemi została ostatecznie zniszczona w 1996 roku, a jej pozostałości zostały sprzedane. Wraz z zakupem działki o powierzchni 39 tysięcy metrów kwadratowych w pobliżu centrum miasta projekt zbudowania w tym miejscu kaplicy ku czci założyciela miasta – franciszkanina Junípero Serra – rozrósł się do pomysłu nowej katedry.



105. Rafael Moneo, katedra w Los Angeles, 1996–2002

Budowniczym obiektu został w wyniku konkursu José Rafael Vellés Moneo, hiszpański projektant i teoretyk działający w Stanach Zjednoczonych. Budowla wzniesiona została w swoim głównym zrębie w latach 1996–2002 i uchodzi za jedną z największych budowli katedralnych na świecie[243]. Na powierzchni blisko 6 tysięcy metrów kwadratowych może ona pomieścić prawie 3 tysiące wiernych. Stanowi część dużego kompleksu, w skład którego wchodzi między innymi centrum konferencyjne o powierzchni 4 tysięcy metrów kwadratowych, rezydencja kardynała, dwa duże place i ogrody, a ponadto wiele pomieszczeń czysto użytkowych (garaże, kawiarnia, sklep z pamiątkami).

[243] b.a. 2000, s. 118–127; Schindler 2000, s. 30–33; Lamprecht 2003, s. 44–51.



106. Rafael Moneo, katedra w Los Angeles, 1996–2002

Zalecenie parafian przekazane architektowi przez kardynała Rogera Mahony'ego, które brzmiało: „To powinno wglądać jak kościół, a nie jak statek kosmiczny", było wyraźną wskazówką na rzecz odejścia od form architektury czysto modernistycznej w stronę typologicznie rozpoznawalnych rozwiązań. Moneo, podobnie jak Botta w Évry, wyszedł od spostrzeżenia, że dawne miasta swoim charakterem integrowały ludzi. Los Angeles jest metropolią akceptującą rozproszenie i pozwalającą zachować odrębność emigrantom z całego świata, ale ci wraz z upływem czasu odczuwają też potrzebę zadomowienia. Wobec takich potrzeb katedra niemal koniecznie musiała odwoływać się do rozpoznawalnych i tradycyjnych kształtów. Pierwszym wzorcem były założenia misyjne, które dały początek wielu kalifornijskim miastom. Moneo poprzedził więc kościół placem i osłonił go budynkami przypominającymi zabudowania klasztorne. Mur wokół założenia z umieszczonymi w nim dzwonami (tzw. *carillion*) dopełnił tylko poczucie przebywania w lekko ufortyfikowanym klasztorze. Rozrzucone wokół placu zabudowania można też uznać za reminiscencję włoskiej piazzetty z ratuszem, kościołem i campanillą, a więc założenia znanego architektowi zarówno z czasów jego pobytu we Włoszech, jak i wynikającą z jego zachwytem nad podobnie rozplanowaną kaplicą pogrzebową projektu Erika Bryggmana w fińskim Turku. Omawiany układ przywodzi też na myśl małe amerykańskie miasteczko z XIX wieku i pozwala użytkownikom katedry na przebywanie choć przez jakiś czas w integrującej przestrzeni dawnego miasta. Moneo wyraźne deklarował zamiar stworzenia miejsca „dostarczającego poczucia solidarności z innymi ludźmi", a w odniesieniu do samego kościoła – chęć stworzenia architektury, która dotyka poczucia świętości i łączącej ludzi idei transcendencji.

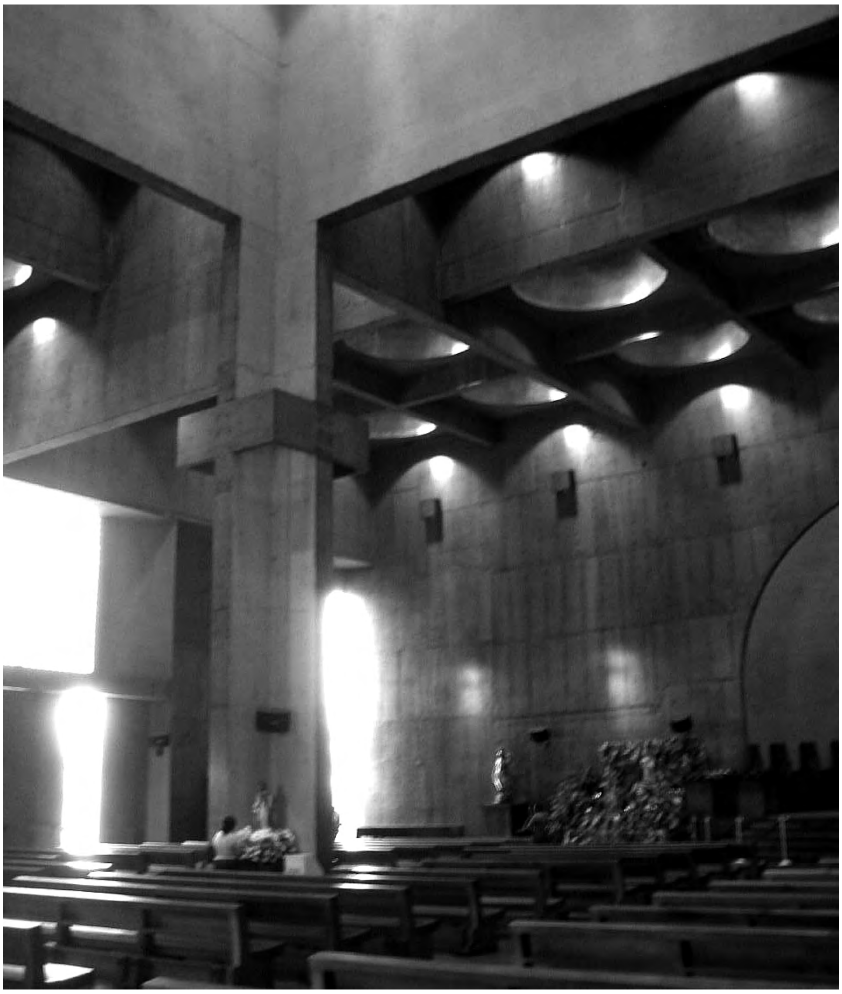
Katedrę umieszczono w górnej części pochyłego terenu, na specjalnej platformie, która pomyślana została jako środek mający chronić przed skutkami trzęsień ziemi. Na wzniesienie prowadzą dwa pasma schodów rozdzielone kamiennym klinem. Kompozycja budowli na wyniesionej platformie i schodów stanowi powtórzenie kompozycji, jaką zastosował Jørn Utzon w Operze w Sydney. Posadowiona między Temple Street, Grand Avenue, Hill Street i Hollywood Freeway katedra jest dobrze widoczna z autostrady i dodaje charakter miejscu aspirującemu do roli kulturalnego centrum Los Angeles. Sąsiedztwo Muzeum Sztuki Współczesnej projektu Araty Isozakiego, Audytorium Disneya projektu Franka Gehry'ego, Dorothy Chandler Pavilion w Centrum Muzycznym Los Angeles czy Szkoły Muzycznej Coburna wyraźnie wskazuje na próbę ustrukturyzowania miasta będącego konglomeratem fragmentów. Rozpadająca się na części kompozycja bryły zewnętrznej katedry odpowiada niespójności urbanistyki Los Angeles, ale jest także przejawem wysoce eklektycznej postawy twórczej samego architekta. Sposób łamania brył przypisać można wpływowi Gehry'ego, a użyte do tego skosy wywodzą się z ducha architektury dekonstruktywistycznej. Z większej odległości wielka bryła główna odcina się wprawdzie wyraźnie na tle nieba, jednak oglądana bardziej bezpośrednio ujawnia się jako skomplikowany zestaw ukośnie stawianych ścian. Poziome rowkowania ścian dodatkowo urozmaicają elewacje, które w zależności od sposobu patrzenia wydają się najpierw gładkie i właściwie pozbawione dekoracji, ale po bardziej dokładnym oglądzie strukturalne rowki betonowych płyt zaczynają oddziaływać jak ornament. Główne wejście na teren świątyni umieszczono od strony Temple Street w południowej ścianie otaczającej kompleks budowli. Brama wprowadza na niższy plac, z którego schodami można wejść na plac bezpośrednio przylegający do katedry. Schody założono ukośnie, tak by wejście umieszczone w południowo-wschodnim narożniku fasady prezentowało się bardziej centralnie. Z pozycji dolnego placu i podczas wchodzenia po schodach narożnik katedry rysuje się jak dziób okrętu, ujawniając ekspresjonistyczne skłonności architekta i zbliżając ten fragment na poły do Chilehausu Fritza Högera, na poły zaś do narożnika kaplicy Ronchamp Le Corbusiera. Lewy bieg schodów prowadzi wprost do drzwi katedry, prawy bieg – na plac przed fasadą, ukazujący główny dekoracyjny element całej budowli: wielki szklano-alabastrowy wykusz podzielony krzyżem, głęboko wysunięty przed elewację i wiszący nad placem. Nadwieszony fragmenty fasady nawiązuje do efektów, jakie zastosował Le Corbusier w dzwonnicy klasztoru w La Tourette. Nad głównym wejściem do katedry pochyla się lekko figura Matki Boskiej o zadziwiającej fizjonomii: oczach, ustach i nosie ukształtowanych jak u ludów Azji czy Afryki i z warkoczem latynoskich kobiet. Poszanowanie dla kulturowej różnorodności 4 milionów katolików diecezji Los Angeles uwidaczniają także brązowe drzwi ozdobione różnymi typami wyobrażeń Marii (Immaculata, Pieta, Mater Dolorosa), wizerunkami Marii z różnych stron świata (Matka Boska z Gwadelupy, Matka Boska z Chichinqura, Matka Boska z Montserrat itd.), ale też symbolami pozachrześcijańskich kultur (chiński żółw, latający wąż, symbol tai-chi). Drzwi prowadzą przez długi ambit na tył katedry i tam dopiero otwiera się wejście do szerokiej nawy. Moneo skierował prezbiterium na wschód, co w połączeniu z wejściem w południowo-wschodnim narożniku wymusiło utworzenie obejścia nawy, które wykorzystano do otwarcia na nie szeregu przylegających do nawy kaplic. Kaplice otwierające się na ambit, a nie na nawę, umożliwiły jednoznaczne skierowanie wnętrza świątyni na ołtarz i wspaniały widok na ujęty w wielki świetlik krzyż (odwrotną stronę wysuniętego przed elewację wykusza). Preponderacja krzyża sięga do dobrze znanego Moneo



107. Ricardo Legoretta, katedra w Managui, 1993

wzoru, jaki ustanowił Gunar Asplund w sztokholmskim krematorium i do którego nawiązali później Sirénowie i Tadao Ando. Wnętrze, co bardzo rzadkie we współczesnych kościołach, oparto na planie krzyża, ołtarz zaś umiejscowiono na skrzyżowaniu naw. Górne przestrzenie ścian wydzielających kaplice przesłonięto alabastrowymi szybami, które pośredniczą w dostarczaniu światła przechodzącego przez otwory okienne ścian zewnętrznych. W ten sposób solidne i wysokie wnętrze, podzielone nieco jak w gotyckim kościele, z wciągniętymi do środka przyporami, ale też nawiązujące do rozwiązania, jakie zastosował Moneo w Muzeum Sztuki Rzymskiej w Méridzie, spowite jest bladym, mlecznym światłem. Kontrast solidności murów i wrażenia nierzeczywistości zrodzonego przez światło przepuszczone przez alabaster tworzy klimat, jaki wymagany jest w tradycyjnie rozumianym kościele. Świetlna atmosfera ma w sobie coś pośredniego między taką, jaką zapewniają gotyckie witraże, a intensywnie wlewającym się światłem barokowych kopuł. Dolne partie murów nawy głównej ocieplone zostały przez gobeliny przedstawiające 135 świętych z całego świata, w tym polskiego św. Kazimierza i św. Maksymiliana Kolbego – kolejny gest szacunku dla zróżnicowanej etnicznie katolickiej wspólnoty.

Medytacyjne ogrody pełne rzadkich gatunków drzew, uzupełnione sztucznym stawami z egzotycznymi rybami, ponadto kawiarnia i spora liczba kawiarnianych



108. Ricardo Legoretta, katedra w Managui, 1993

parasoli otoczonych plastikowymi krzesłami, podziemny garaż, gdzie w niedzielę do trzech godzin można parkować za darmo, zbliża przykościelny kompleks do charakteru hipermarketu, ale też przypomina o jarmarkach towarzyszących w średniowieczu wielkim kościelnym świętom. Dzieło Moneo, jak rzadko które dzieło wybitnego współczesnego architekta, swobodnie łączy wątki dawnej architektury z wpływami modernizmu, nie wyrzekając się przy tym prawa do niespodzianek i indywidualnej inwencji.

Katedra w Managui

O tym, jak niespodziewane połączenia mogą występować we współczesnej architekturze, może świadczyć katedra w Managui, zaprojektowana przez meksykańskiego architekta Ricardo Legorettę Vilchis i ukończona w 1993 roku [il. 107–108][244]. Zamówienie na jej wzniesienie złożone zostało po tym, jak w 1972 roku trzęsienie ziemi nawiedziło stolicę Nikaragui, a powstanie nowej świątyni stało się możliwe dzięki wsparciu Toma Monaghana, amerykańskiego przedsiębiorcy, którego fundacja zajmuje się finansowaniem budowy kościołów w krajach rozwijających się. Legoretta wzniósł budowlę na planie kwadratu, z niczym nieosłoniętego betonu,

[244] Crosbie 2000, s. 150–151; Heathcote 2001, s. 170–175.

jedynie we wnętrzu centralna część pomalowana została na jaskrawożółty kolor. Na zewnątrz rozglifione ościeża bocznych wejść otrzymały kolor jasnego błękitu, a podcienia z tyłu katedry – jaskrawej czerwieni i równie jaskrawego fioletu. Aby uczynić wnętrze przyjemnym dla zgromadzonych, architekt niespodziewanie przykrył je sześćdziesięcioma trzema kopułami po 20 metrów każda. Dziwaczności kopułom dodają wieńczące je prostopadłościenne latarnie. To nigdy wcześniej niestosowane rozwiązanie uczyniło budowlę odmienną od ciążącego społeczności stolicy stylu kolonialnego i zapewniło poczucie wyjątkowości, pożądane również z politycznych powodów. Prostota planu i nagi beton pozbawiony dekoracyjnie opracowanego detalu znamionuje brutalistyczną odmianę radykalnego modernizmu. Jaskrawe kolory przypominają natomiast kolorystykę typową dla meksykańskich miast i ich mieszkańców, ale też odnawiają tradycje poetyckiej architektury mistrza Legoretty – Luisa Barragána[245]. Modernistyczna surowość została w ten sposób bezpośrednio zestawiona z wartościami wernakularnymi i śmiałością w eksponowaniu indywidualnej inwencji. W obliczu takiego zestawienia form trudno mówić o przynależności budowli do jakiegokolwiek z głównych nurtów współczesnej architektury. Jednocześnie artystyczna osobliwość nie wykluczyła w pełni zadowalającego dostosowania budynku dla kościelnych celów. W tej może mało znanej w Europie budowli powszechna u schyłku XX wieku w wielu rozwiniętych i rozwijających się krajach na świecie tendencja lekceważenia sprzeczności ukazała się w wyjątkowo spektakularnej postaci.

[245] W tym kontekście należy przypomnieć o jedynym dziele sakralnym bardzo religijnego Meksykanina, jakim była niewielka kaplica klasztoru sióstr zakonu kapucyńskiego w Colonii Tlalpan w mieście Meksyk. Jej pomalowane intensywnymi kolorami ściany były bezpośrednią inspiracją podobnego sposobu użycia kolorów przez Legorettę – por. Rispa 1995, s. 147–159.

Sprzeczności w obrębie modernizmu

Wstęp

Zdawanie relacji z cech modernistycznej architektury sakralnej opiera się na milczącym założeniu, że wiadomo, czym jest architektura modernistyczna w ogóle, oraz na założeniu, że cechy modernizmu mogą pozostawać w zgodzie z sakralnością. Niestety, oba te założenia opatrzone są dużą dozą niepewności. W procesie uściślania przez badaczy głównych cech modernizmu w architekturze pojawiło się bowiem wiele trudnych do uzgodnienia kontrowersji, a jednocześnie nasiliło się zrozumienie, że zarówno ideowe podstawy, jak i formalne wyznaczniki modernizmu stoją w sprzeczności z tradycyjnymi cechami tak szczególnego zadania budowlanego, jakim jest kościół. Pierwsze naukowe relacje dotyczące awangardowej architektury pojawiły się w czasie, gdy stanowiła ona znikomą część tworzonych budowli, jej sprawozdawców zaś – Hitchcocka, Kaufmanna, Pevsnera i Giediona – łączyły bliskie związki z twórcami. Historiografia okazała się przy tym głównym czynnikiem utrwalenia pozycji modernizmu, a jej kolejni reprezentanci – Zevi, Banham, Benevolo – w jeszcze większym stopniu zajmowali się „pisaniem" architektury i wysuwaniem postulatów na przyszłość. W wielu aspektach architektura modernizmu zaistniała wyłącznie na kartach dzieł jej historiografów, a nieliczne przejawy zrealizowanych w materialnej rzeczywistości dzieł tego stylu zostały do tego stopnia „wessane" w teksty historyczne, że od pewnego czasu architektura tego rodzaju badana jest jako zjawisko lingwistyczne[246].

Przemiany w samej architekturze, podobnie jak w jej historiografii, w znacznym stopniu utrudniają prześledzenie modernizmu w budowlach kościelnych. Swój heroiczny okres modernizm przeżył w latach dwudziestych XX wieku, po II wojnie światowej uproszczone formy stylowe stały się powszechne w wielu rodzajach budownictwa, ale ich rozwój uległ znacznemu osłabieniu. Impas, w jakim znalazła się architektura modernistyczna, próbowały przełamać postulaty zawarte między innymi w pracach Zeviego czy – później – Banhama, nigdy jednak niezrealizowane. Stąd też jej powojenne przejawy stanowią manieryczne powtórzenia cech klasycznych dzieł, podczas gdy jeszcze inna część opiera swoje wartości na zaprzeczaniu pierwotnym zasadom. Zmiany, jakie zachodziły w latach sześćdziesiątych, przesuwały modernizm w stronę form, które wcześniej były uznawane za właściwe dla ekspresjonizmu (brutalizm). Późny modernizm lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX stulecia cechował przerost wizualnych wyznaczników stylu, a bogactwo używanych form przyniosło niezamierzony symbolizm. Lata dziewięćdziesiąte i początek XXI wieku poznały modernizm oparty

[246] Tournikiotis 1999.

na próbie powrotu do pierwotnych zasad i cech formalnych (tzw. neomodernizm). Każda przemiana stylu ma swoje reprezentatywne przejawy w obszarze budownictwa kościelnego.

Z punktu widzenia historii sztuki dla zrozumienia nowego stylu niezbędne jest uchwycenie jego wizualnych komponentów. Przez kilka pierwszych dekad istnienia modernizmu kwestia ta wydawała się dość oczywista. Za najwcześniejsze można uznać definicje stworzone przez Hitchcocka, który zwrócił uwagę na pojawienie się form zależnych od nowych materiałów budowlanych i nowych systemów konstrukcyjnych. Zmiany umożliwione przez technikę miały dotyczyć zarówno wyglądu zewnętrznego, jak i nowych sposobów organizacji przestrzeni wewnętrznej. Formy o technicznym rodowodzie uzupełnione zostały – zdaniem tego uczonego – takimi elementami estetycznymi, jak prostota, redukcja do form geometrycznych, horyzontalizm czy asymetryczna równowaga.

Na niemal identyczny zestaw form zwracały uwagę prace Kaufmanna, Pevsnera i Giediona, w których mimo wielu uzupełniających spostrzeżeń wyraźnie zwracano uwagę właśnie na dominację w nowej architekturze form nagich, czystych i prostych. W publikacjach powojennych historyków mamy do czynienia z narastaniem zwątpienia w możliwość sprowadzenia nowoczesnej architektury do określonego repertuaru form wizualnych. Niekiedy też dochodziło do zmiany estetycznych wyróżników, między innymi Zevi od połowy lat czterdziestych XX wieku propagował – jako wyższy etap funkcjonalizmu – architekturę organiczną, którą miała cechować asymetria, użycie linii krzywych, ukośnych i pochyłych. Jednak nawet gdy obstawano przy pierwotnie założonym systemie wartości estetycznych, to schodziły one na dalszy plan – jak w myśli Benevolo – wobec wartości konstrukcyjnych i funkcjonalnych, a przede wszystkim wobec badawczej, obiektywizującej postawy, którą autor ten przeciwstawiał artystycznym popędom niektórych architektów. Pojawia się w tym miejscu bardzo ważny, również dla oceny nowoczesnych kościołów, problem relacji między sztuką a architekturą. W teorii przewijały się bowiem zarówno poglądy o decydującej roli sztuki w tworzeniu architektury (architektura jako sztuka – Hitchcock, Pevsner, Kaufmann, Giedion), jak i o zachowywaniu przez sztukę roli ważnego składnika, który wprawdzie powinien być związany z estetycznymi cechami konstrukcji, ale rozwijać się jako obszar osobnych dociekań (Banham), a także o pośledniej roli sztuki w architekturze, mniej więcej takiej, jaką architektowi są w stanie zaoferować inni eksperci od szczegółów (Collins). Ostatni z wymienionych tu autorów zachowywał też olbrzymi dystans wobec estetyki elementarnych form, ponieważ nie dostrzegał związku między podstawowymi zadaniami architektury, leżącymi głównie w konstrukcji, a arbitralnie wybranym zestawem form.

Teoretycy i historycy architektury modernistycznej nie potrafili dojść do zgody również w takich kwestiach, jak znaczenie ciągłości czy rola estetyki klasycznej w dziełach tego stylu. Nierozwiązana pozostała zatem kwestia, jak dalece modernistyczna architektura jest doświadczeniem zerwania ciągłości z przeszłością, a jak dalece jest jej kontynuacją. Dla Pevsnera była ona tak radykalnie nowatorska, że właściwie wydawała się nie mieć żadnej przeszłości. Jej najodleglejsze początki sytuował on około połowy XIX wieku i podkreślał – w duchu nasyconej heglizmem tradycji niemieckiej historii sztuki – przeciwieństwo wobec form i stylistyk dziewiętnastowiecznego historyzmu. W tym samym czasie jednak w koncepcji Hitchcocka architektura modernistyczna pojmowana była jako wynik długotrwałego, bo pięćsetletniego rozwoju, które to podejście jeszcze dobitniej wyraziło się w pracy Collinsa, gdzie została ona opisana jako podsu-

mowanie najważniejszych zasad objawiających się w całej architekturze, w tym również w architekturze epoki historyzmu, i to nie wyłączając postaw eklektycznych. Gdy więc Pevsner pozytywnie oceniał przerwanie tradycji, dla Collinsa modernizm był racjonalnym eklektyzmem. W obrębie tego problemu pozostaje także stosunek do dziedzictwa klasycyzmu, którego przetrwanie w modernizmie budziło głęboki sprzeciw Zeviego czy Banhama, podczas gdy dla Collinsa modernizm był w gruncie rzeczy klasycyzmem, kreowaną na poziomie zasad sumą doświadczeń wielu epok.

Przedstawione wyżej problemy z modernizmem (będące konsekwencją zmian w samej architekturze) i trudności w zdefiniowaniu jego charakterystycznych cech (będące konsekwencją zmian w historiografii) umożliwiają jednak sformułowanie wielu pytań, na które odpowiedzi tworzą pewne wyobrażenie o specyfice modernistycznej architektury sakralnej. Najczęściej wysuwane na początek pytanie dotyczy roli odegranej przez nowe materiały i konstrukcje w zmianach tradycyjnych rozwiązań formalnych budowli kościelnych. Drugie dotyczy okoliczności narodzin funkcjonalizmu kościelnego, czyli traktowania kościoła jako budowli mającej różne zalety użytkowe powstające przy ignorowaniu symbolicznych własności dotychczas stosowanych formuł. Trzecie z zagadnień wiąże rozwój modernistycznej architektury sakralnej z rozwojem świeckiego modernizmu w architekturze, a wpisane jest w nie również zagadnienie przejawiania się cech klasycznych w architekturze modernistycznej. Wątki klasyczne, które towarzyszyły modernizmowi od jego początków, długo traktowane były jako element drugorzędny, by po trwających kilka dekad rozważaniach historyków zaczęto się ich dopatrywać nawet w szklanych wieżowcach Mies van der Rohego. Przed docenieniem znaczenia klasycyzmu powstrzymywało badaczy kojarzenie go z architekturą faszystowską, który to pogląd bez dwuznaczności głosił Zevi. Wydaje się, że można obecnie mówić o dwóch szczegółowych, ale interesujących problemach: pierwszym, dotyczącym stosunku cech klasycznych architektury sakralnej tworzonej w czasach III Rzeszy do ideologii tej formacji państwowej, i drugim, jakim jest ukryty powrót do zasad i form klasycyzmu w modernizmie. Pierwszy z tych szczegółowych problemów skłania również do odrębnego potraktowania architektury dwóch mistrzów niemieckiej architektury sakralnej lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku: Schwarza i Böhma. Drugi z tych problemów skłania natomiast do szerszego przedstawienia długotrwałej fascynacji minimalizmem dzieł Mies van der Rohego, który jest odpowiedzialny za wybór formuły kształtowania godnych uwagi kościołów włoskich (Mangiarotti), szwajcarskich (Füegg), fińskich (Sirénowie), a nawet japońskich (Ando, Maki). Dalsze zagadnienia dotyczą przemian w architekturze modernistycznej, które znalazły swoje odbicie w dziełach architektury sakralnej. Szczególnie silną reprezentację w budownictwie kościołów zyskał nurt brutalistyczny, reprezentowany przez „bunkropodobne" kościoły we Francji (Virilio), Niemczech (Böhm), Włoszech (Michelucci), Szwajcarii (Förderer) czy Austrii (Wotruba). W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych ruch budowy kościołów znacznie osłabł, choć właśnie wtedy pojawiło się kilka ważnych budowli katedralnych (Crystal Cathedral Johnsona w Garden Grove, katedra w Évry we Francji, a kilkanaście lat później także katedry w Los Angeles i Managui). Renesans budownictwa sakralnego w latach dziewięćdziesiątych zbiegł się z neomodernizmem, a w budynkach kościelnych stworzonych w tej stylistyce ponownie, choć nieco inaczej niż w początkach modernizmu, estetyczny radykalizm starł się z przekonaniami o nadzwyczajnych źródłach i celach budowli sakralnej.

Innowacje technologiczne

Tradycyjne materiały budowlane, kamień i cegła, przez całe epoki umożliwiały wznoszenie skomplikowanych i śmiałych budowli, w tym również przesklepianie dużych powierzchni. Nie tylko za pomocą kopuł o dużych rozpiętościach (czego przykładem może być trzydziestojednometrowa kopuła kościoła Hagia Sophia i czterdziestodwumetrowa kopuła Bazyliki św. Piotra), ale również w systemie sklepień gotyckich można było przekrywać powierzchnie szerokości kilkunastu metrów (nawa katedry w Tuluzie ma nawet 24 metry szerokości, a katedry w Albi – 18 metrów). W nielicznych tylko wypadkach, dotyczących głównie sanktuariów pielgrzymkowych o ponadnarodowym znaczeniu, pojawiła się w XX wieku konieczność objęcia architekturą szczególnie rozległych przestrzeni. Można przyjąć, że pod względem konstrukcyjnym rozwinięte tradycje budowlane zapewniały niezbędne możliwości wznoszenia użytecznych kościołów przez całe XX stulecie.

Zmiana w stosowanych konstrukcjach i materiałach nie wywodziła się więc z potrzeb formułowanych przez określone zadania budowlane, choć w kilku sytuacjach motywacją do zastosowania nowych konstrukcji była obniżka kosztów. Niewątpliwie nowe materiały ułatwiały samo wznoszenie budowli i przyjmowanie przez nie określonych kształtów brył i przestrzeni wewnętrznych, ale wszystkie te potrzeby mogły być zaspokojone przy użyciu starych obyczajów budowlanych. Za ważną przyczynę zmian w architekturze sakralnej XX wieku należy uznać szczególny stan mentalny społeczeństw europejskich na przełomie XIX i XX wieku, który objawiał się w przekonaniu o nastaniu „nowych czasów" i zawarł się w potrzebie dostosowania różnych form kultury do tej nowej epoki. „Nowoczesność" była kolejną epoką po „Oświeceniu", którą cechowała duża samoświadomość i zachwyt elit intelektualnych nad wyjątkowością swoich czasów. Hasło „nowoczesność" zawierało w sobie także przekonanie o postępowym charakterze nowych czasów i narzucało konieczność odrzucenia wielu wcześniejszych formuł życia społecznego i kultury. Liczni przedstawiciele elit propagowali gwałtowny charakter dokonywanych zmian. Mogło to dotyczyć polityki, religii, ale też architektury. W obrębie Kościoła katolickiego próby dostosowania się do „nowych czasów" podejmowano od czasów francuskiej rewolucji w końcu XVIII wieku. Przez historyków Kościoła uznawane były za niewystarczające i przeplatane znacznie silniejszymi postawami zachowawczymi, których przejawami były między innymi takie dokumenty Kościoła katolickiego, jak dołączony do encykliki *Quanta cura* (1864) tzw. *Syllabus* czy antymodernistyczna encyklika *Pascendi Dominici Gregis* (1907). Działające początkowo na marginesie Kościoła osoby i grupy, dążące do dostosowania wiary i doktryny do zmienionych stosunków i mentalności, zdobywały sobie jednak zwolenników także wśród głów Kościoła. Uwspółcześnienie stało się oficjalną doktryną Kościoła katolickiego w czasach pontyfikatu Jana XXIII i pod pojęciem „aggiornamento" znalazło swój wyraz między innymi w encyklice *Ad Petri cathedram* (1959) czy w przemówieniu na otwarciu pierwszej sesji Soboru Watykańskiego II (1962). Potrzeba „nowoczesności" była jednak przez długi czas przede wszystkim skłonnością artystów, w których działalności element intuicyjny skłania do zajmowania postaw awangardowych. Chęć „bycia nowoczesnym" daje się odnotować w decyzjach artystycznych pierwszych użytkowników stali i betonu w budowlach kościelnych.

Jako najwcześniejsze dzieło sakralne powstałe z użyciem elementów żelaznych wymieniany jest kościół św. Idziego w Shrewsbury, wzniesiony w latach 1790–1792 przez George'a Steuarta [il. 109][247]. Żelazne kolumny użyte w przyzie-

[247] Schnell 1973, s. 10; Charlesworth 1997.



109. George Steuart, kościół św. Chada, 1790–1792, Shrewsbury

miu prawie nie zwracają uwagi, podczas gdy te zastosowane na emporach mają niezwykle wydłużony kształt, niemożliwy do uzyskania w kamieniu czy drewnie, a użytkowo dały sposobność zastosowania wysokich okien zapewniających doskonałe oświetlenie kościoła. Założona na planie okręgu nawa – bardziej charakterystyczna dla neoklasycystycznych zborów protestanckich w kontynentalnej Europie – uchodzi na tym obszarze za rozwiązanie kontrowersyjne i została zrealizowana jako wynik nieporozumienia, do jakiego doszło podczas wyboru jednego z czterech projektów przedłożonych przez architekta. Podobne zastępowanie kamiennych kolumn żeliwnymi, szczególnie w portykach, stawało się coraz częstsze u schyłku XVIII i na początku XIX wieku w różnych częściach Europy. W równie niezauważalny sposób wprowadzano wiele żeliwnych detali. Za budowlę, w której liczba elementów żelaznych stała się znacznie większa, uchodzi kościół św. Jerzego, wybudowany w latach 1813–1814 przez Thomasa Rickmana w Everton (Liverpool) wespół z „fanatycznym zwolennikiem żelaza" i specjalistą w użyciu tego materiału Johnem Craggem [il. 110–111][248]. Kościół na zewnątrz przypomina typowe dzieło skrupulatnego angielskiego neogotycysty, lecz kamienne mury otaczają wnętrze całkowicie wykonane z żeliwnych odlewów. Prefabrykowane kolumny, sklepienne żebra, okna z maswerkami i nawet drzwi wyprodukowane zostały w odlewni Cragga i po przewiezieniu na miejsce budowy łączone z części jak maszyna. Na kontynencie podobny kościół powstał dopiero osiemdziesiąt siedem

[248] Richard Francis Mould, *The iron church: a short history of Everton, its mother church, and one of its mid--Victorian churchwardens, including notes on how to start tracing a family tree*, Everton ST Georges Press, Liverpool 1977; Howard Montagu Colvin, *Biographical dictionary of British architects 1600–1840*, John Murray, London 1954 [hasło: *Thomas Rickman*, s. 498–501].



110. Thomas Rickman, kościół św. Jerzego, 1813–1814, Everton, Liverpool



111. Thomas Rickman, kościół św. Jerzego,1813–1814, Everton, Liverpool

lat później, a był nim Notre-Dame-du-Travail Julesa Astruca w Paryżu. Dzieło Rickmana dzięki użyciu żelaza doprowadziło system gotycki do szczytowego wysubtelnienia. Cała struktura przypomina drucianą koronkę, ponieważ wszystkie elementy zostały odlane jako bardzo cienkie. Fakt użycia żelaza skrywany jest przez polichromię, a wielki figuralny witraż za ołtarzem, wypełniający całą ścianę, zdecydowanie przywraca wnętrzu nastrój tradycyjnego kościoła.

W 1842 roku Edward Blore użył podobnie wysmukłych kolumn do stworzenia rozległej przestrzeni kaplicy w Pałacu Buckingham, a w latach 1842–1844 żelazna konstrukcja stała się ukrytą za kamiennymi murami podstawą dużego kościoła St. Vincent de Paul w Paryżu autorstwa Jakoba Ignaza Hittorffa, architekta z Kolonii[249]. W połowie XIX wieku największy neogotycki kościół, w którym kolumny i sklepienie wykonane zostały z żeliwnych odlewów, stworzył Louis-Auguste Boileau [il. 112–114]. Wokół wzniesionego według jego projektów kościoła św. Eugeniusza w Paryżu (1854–1855) wybuchła na łamach „Journal des Debats", jeszcze przed ukończeniem budowli, gwałtowna polemika, w której stronami byli architekt kościoła oraz Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc[250]. Pomijając elementy wymiany uprzejmości, zawierające twierdzenia, że Boileau był niedouczonym partaczem, a Viollet-le-Duc wymownym, lecz ograniczonym zwolennikiem imitacji dawnych stylów, dyskusja ta pozwala dostrzec granicę, którą osiągnięto w stosowaniu żeliwnych konstrukcji w ramach systemu gotyckiego. Jest ona interesująca również z tego względu, że obaj adwersarze byli zwolennikami gotyku i entuzjastami użycia żeliwa. Polemika ujawniła jednak, że konstrukcje żelazne, powszechnie już wówczas stosowane do zadaszania stacji czy targowisk, mają mankamenty, które powinny być brane pod uwagę przy ich wykorzystywaniu do budowli o bardziej złożonych planach i przeznaczonych do długiego użytkowania. Viollet-le-Duc zwrócił przede wszystkim uwagę na podatność żeliwa na rdzewienie, zagrażające trwałości konstrukcji szczególnie w połączeniu z dużą podatnością materiału na zmiany w objętości. Jako przykład uciążliwości wynikających z użycia żelaza opisał perypetie z metalową iglicą, którą wówczas zwieńczono wieżę katedry w Rouen,

[249] Hitchcock 1958, s. 45; Schnell 1973, s. 10.

[250] Aillagon 1980, s. 54–59.



112. Louis-Auguste Boileau, kościół św. Eugeniusza, 1854–1855, Paryż



114. Louis-Auguste Boileau, kościół św. Eugeniusza, 1854–1855, Paryż



113. Louis-Auguste Boileau, kościół św. Eugeniusza, 1854–1855, Paryż

pracę „niesatysfakcjonującą, choć nie całkiem beznadziejną". „Przy nagłych zmianach temperatury ta żelazna konstrukcja wytwarza grad główek od śrub, a w czasie deszczu prysznic rdzy, mimo użycia farby"[251]. Ponadto Viollet-le-Duc zwrócił uwagę na niebezpieczeństwa wynikające z łączenia materiałów o różnych współczynnikach rozszerzalności, tzn. kamiennych murów i żelaznych konstruk-

[251] Tamże, s. 55.

cji, oraz potrzebę porzucenia form średniowiecznej architektury podczas stosowania nowych technik i materiałów. „Jeśli chodzi o łuki ostre czy gotyckie kolumny formowane w żeliwie bądź laskowania wytworzone mechanicznie, tak by przypominały te średniowieczne, to są to wszystko przykłady raczej dziecinnego złego smaku. [...] Zmiana materiału powinna pociągać za sobą zmianę form. Żeby to osiągnąć, potrzeba czasu i dokładnej wiedzy o właściwościach tych materiałów, długiej serii eksperymentów. Zrobiliśmy pierwszy krok, i to dobrze. [...] Strzeżmy się jednak niedouczonych reformatorów. Torują oni drogę wyłącznie ku ruinom, a w najlepszym wypadku ku rozczarowaniom”[252]. Kościół projektu Boileau zachował się do dziś w niezłym stanie, zacytowane ostrzeżenia można więc uznać za przesadne, ale z problemem trwałości konstrukcji metalowej i potrzebą nowych form architekci zaczęli się zmagać z narastającą świadomością wagi tych zagadnień. Kolejne ważne dzieła o eklezjalnym przeznaczeniu rozwiązywały je z mało zadowalającym skutkiem. Victor Baltard, autor paryskich hal (Halles Centrales) o rozwiniętej strukturze modularnej porównywalnej do Crystal Palace Paxtona, stworzył w latach 1860–1871 kościół św. Augustyna (Saint-Augustin). Wewnątrz tej budowli przez sferę dekoracji przebijały się dowody użycia żelaznej struktury, a dodatkowym osiągnięciem była również żelazna kopuła, z zewnątrz jednak powłoka murów ukształtowana została z użyciem motywów romańskich, gotyckich, barokowych i klasycystycznych[253]. Ważną odmianą było porzucenie neogotyku na rzecz pewnej eklektycznej mieszanki, zapowiadającej wdzięk stacji kolei wiedeńskiej Wagnera. Fakt wykazywania przez nowe materiały i konstrukcje własnej, choć topornej estetyki objawiła z dużą siłą w 1889 roku wieża Eiffla, hipertroficzny neogotycki pinakiel zmontowany z żelaznych belek, który długo wywoływał swoją brzydotą sprzeciwy, jak się wydaje – nie do końca uzasadnione wobec tego, że pierwowzory wieży, to znaczy gotyckie kościoły, są szpetniejsze, a takich emocji nie wywołują. Potężna konstrukcja i jej materiał ukazane zostały jako dekoracja, co miało być uznane za jeden z głównych wyróżników modernistycznej architektury. Dopiero po tym dziele mógł powstać kościół Notre-Dame-du-Travail (1899–1901) Astruca, w którym stalową konstrukcję użyto w odsłoniętej formie w sposób charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznych dworców i hangarów, i pozbawiono jakichkolwiek historycznych dekoracji [il. 115–117]. W rezultacie powstało wnętrze o pozbawionej ozdób żelaznej strukturze, wypełnione naturalnym światłem, lecz dzięki wyrazistemu nakierowaniu na ołtarz zachowujące atmosferę budowli kościelnej.

Kolejną zmianę wniosło do budownictwa początku XX wieku użycie żelbetu. Historia zastosowania tego materiału w architekturze ostatnich kilku wieków jest dobrze znana i nie ma potrzeby przedstawiać jej dokładnie. Można jedynie przypomnieć, że jego początki tkwią w poczynaniach Johna Smeatona, który podczas budowy latarni morskiej w Eddystone koło Plymouth w latach 1756–1759 przeprowadził wiele doświadczeń z łączeniem wapna, gliny, tufu i popiołu wulkanicznego (pucolana), w wyniku czego udało mu się otrzymać wapno hydrauliczne, będące właściwie naturalnym cementem. Dalsze odkrycia Josepha Aspdina (w 1824 roku cement portlandzki), Josepha-Louisa Lambota (w 1848 roku) i Josepha Moniera (w 1867 roku) doprowadziły do zastosowania żelbetu w budownictwie przez François Hennebique’a (w 1892 roku). Właśnie w pracowni Hennebique’a możliwości tego materiału poznali twórcy, którzy zdobyli później sławę jako wybitni nowatorzy architektury. Żelbet, który uniemożliwiał rdzewienie zatopionych w betonie elementów stalowych, opierał swoją trwałość na tym, że oba tworzące go materiały mają jednakowy współczynnik rozszerzalności

[252] Tamże, s. 55–56.

[253] Bergdoll 2000, s. 250.



115. Jules Astruc, kościół Notre-Dame-du-Travail, 1899–1901, Paryż



116. Jules Astruc, kościół Notre-Dame-du-Travail, 1899–1901, Paryż



117. Jules Astruc, kościół Notre-Dame-du-Travail, 1899–1901, Paryż

cieplnej. Nowy materiał mógł być wykorzystywany w uproszczonych systemach konstrukcyjnych, dających się sprowadzić do niezbędnej liczby elementów pionowych (filarów lub słupów) i cienkiej płyty żelbetowej położonej bezpośrednio na nich lub na poziomych pośredniczących belkach. Żelbetowym płytom można było nadawać kształt paraboli lub tworzyć innymi jeszcze sposobami konstrukcje eliminujące podział na elementy dźwigające i dźwigane. Beton pozwalał tworzyć



118. Joseph-Eugéne-Anatole de Baudot, kościół św. Jana, 1894–1904, Paryż

prefabrykaty, zwiększał możliwość przekrywania dużych przestrzeni i eliminował ściany nośne. Mankamentem była brzydota faktury i kolor zbliżony do suchego błota, które predestynowały go początkowo przede wszystkim do zastosowań w budowlach inżynieryjnych. Mimo tego mankamentu betonu użyto do budowy świątyni jeszcze przed końcem XIX wieku – w kościele Saint-Jeane de Montmartre (1894–1904) Josepha-Eugène-Anatole'a de Baudota [il. 118–120][254]. Nie był to wprawdzie pierwszy budynek kościelny, w którym zastosowano żelbet, ale pierwszy wśród budowli publicznych obiekt, w którym uczyniono to śmiało i otwarcie.

[254] Pfammatter 1948, s. 37; Hitchcock 1958, s. 309–310; Tafuri 1977, s. 112; Frampton 1995, s. 54–56.



119. Joseph-Eugéne-Anatole de Baudot, kościół św. Jana, 1894–1904, Paryż



120. Joseph-Eugéne-Anatole de Baudot, kościół św. Jana, 1894–1904, Paryż

Świątynia na zewnątrz uzyskała ceglaną okładzinę, ale wewnątrz jej betonowa konstrukcja pozostała całkowicie odsłonięta i pozbawiona ozdób. Konstrukcyjne łuki wychodzą z posadzki i krzyżują się w sklepieniu w sposób zbliżony do sklepienia sieciowego. Podwojone sklepienie łupinowo-żebrowe i warstwa powietrza w ścianach chronią budowlę przez różnicami temperatur i zawilgoceniem. Innowacją było także użycie wyłącznie kwadratowych okien, co złagodzono wypełnieniem ich maswerkami. Mimo punktu wyjścia dekoracyjnej warstwy kościoła usytuowanego w neogotyku, ostateczny wyraz budowli ma wiele wspólnego



121. Theodor Fischer, kościół w Ulm, 1908–1910

z art nouveau: ostre łuki zaokrąglają się i przeplatają jak roślinna plecionka, a dekoracje fasady mają wyraźnie secesyjny wdzięk.

Bardzo wcześnie eksperymenty z użyciem żelbetu w budownictwie sakralnym podjęte zostały w Niemczech. W latach 1901–1903 Gabriel von Seidl zbudował w Monachium kościół św. Ruperta, w którym betonowy szkielet uzupełniały ceglane ściany. Rzymskokatolicki kościół garnizonowy projektu Adalberta Kelma w Kilonii (1907–1910) skonstruowany był już wyłącznie z żelbetu, a tworzyła go betonowa skorupa z przekryciem grubości zaledwie 6,5 centymetra. Najważniejszą budową pierwszej dekady XX wieku ukształtowaną w nowym materiale pozostaje jednak zbudowany przez Theodora Fischera w latach 1908–1910 ewangelicki kościół garnizonowy w Ulm [il. 121–122][255]. Z zewnątrz dzieło prezentuje się jako neoromańska budowla z potężnym westwerkiem, której linie zostały zmiękczone tak, że już dawno pozwoliły badaczom na kwalifikowanie jej jako secesyjnej. Jednoprzestrzenna hala o znacznej, bo dwudziestosiedmiometrowej szerokości, nie ma żadnych podpór, a jej sklepienie dźwiga zaledwie kilka żelbetowych żeber. Żelbet zastosowany został w tej budowli z pełną świadomością celów i akceptacją oficjalnych czynników, co miało szczególne znaczenie w budynku, którego kamień węgielny położono w obecności władców Wirtembergii – króla Wilhelma II oraz księcia Albrechta. Z opisu kościoła sporządzonego przez architekta dla czasopisma „Christliches Kunstblatt" oraz innego, zawierającego opis projektu, w „Architektonische Rundschau", wyraźnie wynika, że użyty materiał z góry uznany został za właściwy i konieczny do stworzenia wnętrza mającego pomieścić 2 tysiące osób (1,3 tysiąca w nawie i 700 na emporze), zapewniającego wszystkim dobrą widoczność ołtarza i ambony, przybliżającego kaznodzieję do słuchaczy i umożliwiającego jego kontakt z organistą[256]. Z kolei ze sprawozdania radcy Johannesa von Merza na drugim kongresie kościelnego budownictwa protestanckiego w Dreźnie w 1906 roku można wynieść przekonanie, że wykorzystanie betonu do celów kościelnych nie było już wówczas sprawą jednostkową. Merz wyraźnie stwierdził, że aktualne sposoby budowania znajdują się pod wpływem budowli żelbetowych, które ułatwiają przekrywanie dużych i szeroko rozplanowanych powierzchni. Równie pozytywnie wypowiedział się osiem lat później Alfred Wanckel w obszernej publikacji dotyczącej niemieckiego budownictwa protestanckiego początku XX wieku. W jego opinii nowe technologie były jedynymi czynnikami kształtującymi współczesny styl, co miało dotyczyć zarówno niemożliwych wcześniej do uzyskania rozwiązań konstrukcyjnych, jak i pobudzenia artystycznej wyobraźni do odkrywania nowych, właściwie już niczym nieograniczonych form brył i kształtów przestrzeni. W stwierdzeniach Wanckla można dostrzec ślady charakterystycznej dla zwolenników modernizmu przesady w akcentowaniu swobód artystycznych nawet w stosunku do spraw łączących się z religią. Pozostaje to w pewnej sprzeczności z głęboko religijnymi motywacjami samego Fischera, który podstawowy kształt swojego kościoła oparł na bliskich Lutrowi słowach „Ein feste Burg ist unser Gott".

[255] James 2000, s. 32–33; Hofer 2000, s. 224–239; Maciuika 2005, s. 50–52.

[256] Fischer 1906, s. 129; b.a. 1906, s. 53.



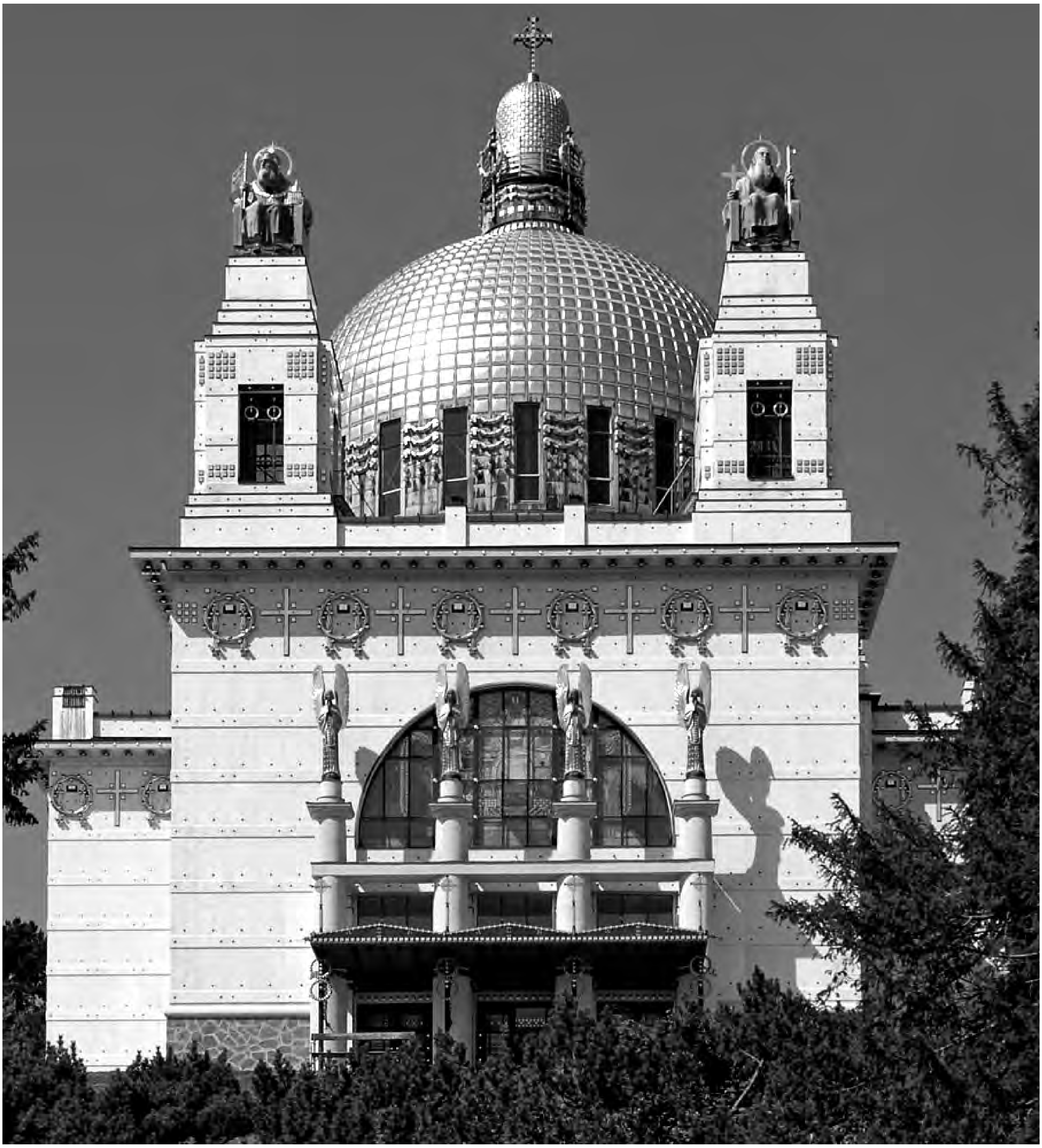
122. Theodor Fischer, kościół w Ulm, 1908–1910

Kościół jako problem „ergonomiczny” (narodziny funkcjonalizmu kościelnego)

Otto Wagner

Tradycyjne podejście do budowy kościołów zakładało, że budowla tego rodzaju jest strukturą, której źródła i cele wykraczają poza materialne uwarunkowania. Kształt takiego obiektu traktowany był jako wypadkowa symbolicznej wartości i długiej historii precyzowania decydujących składników. Naruszenia istotnych czynników (podziału na prezbiterium i nawę, ważności ołtarza, nastroju sprzyjającego obrzędom i modlitwie) dokonywano niezmiernie rzadko, znacznie częściej podkreślano bowiem znaczenie powtarzania pewnego ideowego wzorca. Kościół św. Leopolda projektu Ottona Wagnera na terenie szpitala dla osób nerwowo i psychicznie chorych w Wiedniu wychodził z radykalnie odmiennych założeń, co rozpoznawali współcześni komentatorzy i krytycy, a co także – z pewną przesadną wyrazistością – deklarował sam twórca [il. 123–125][257]. W konstruowaniu budowli Wagner za najważniejsze uważał znalezienie poprawnych rozwiązań problemów użytkowych, akustyki, widoczności ołtarza oraz higieny i oświetlenia. Kościół św. Leopolda zachował w niezbędnych elementach szczególny charakter motywowany tradycją, ale u początków jego planowania leżały zagadnienia praktyczne, a użycie tradycyjnych form ograniczone zostało do rozmiarów, które miały nie tłumić woli otwartego wyrażania epoki. Wagner był przekonany, że tworzy u progu lepszego świata, który w swojej książce *Moderne Baukunst* charakteryzował jako nacechowany ścisłym myśleniem i „kolosalnymi” naukowymi i technicznymi osiągnięciami. Wszystkie zadania budowlane powinny – jego zdaniem

[257] Graf 1985, s. 400–422; Haiko 1987, s. 307–313.



123. Otto Wagner, kościół św. Leopolda, 1904–1907, Wiedeń

– uwzględniać wymagania, jakie stwarza ta sytuacja. Z tego powodu podczas projektowania kościoła kierował dla nowoczesnej publiczności specjalne objaśnienia zasad swojego postępowania, w których z dumą podkreślał obniżone koszty budowy i dominującą w przemyśleniach na temat kościoła sprawę zachowania czystości. Część publiczności przyjmowała jego słowa z zachwytem, choć po krótkiej popularności nowoczesna architektura popadła w Wiedniu w niełaskę, a Wagner już nigdy nie otrzymał żadnego prestiżowego zlecenia.



124. Otto Wagner, kościół św. Leopolda, 1904–1907, Wiedeń

Wagner obliczał koszty kościołów budowanych według różnych planów i doszedł do wniosku, że najbardziej ekonomiczny jest kościół zbudowany na podstawie modelu gazometru: pękatego, cienkościennego i pojemnego. Stąd kościół św. Leopolda, choć jego zewnętrzny wygląd był wyśmiewany i określano go jako „grobowiec hinduskiego maharadży", jest przede wszystkim pomyślany jako przestrzenna budowla, dobrze oświetlona, zapewniająca odpowiednią widoczność ołtarza oraz uwzględniająca to, że był on przeznaczony dla pacjentów szpitala psychiatrycznego[258]. Kościół jest jednoprzestrzennym wnętrzem ukształtowanym na planie krzyża greckiego[259]. Kopuła zapewnia wnętrzu dużą rozległość i wolność od dodatkowych strukturalnych podziałów. Podłoga jest lekko pochylona ku ołtarzowi, co ułatwia sprzątanie kościoła, a ołtarz wyniesiony, co zapewnia jego dobrą widoczność. Zaprojektowano krótkie ławki, żeby pacjent mógł być w wypadku nawrotu choroby czy ataku łatwo wyprowadzony. Galeria pozwala krewnym uczestniczyć we mszy, lecz jednocześnie zapewnia ich oddzielenie od pacjentów. W piwnicy przewidziano pomieszczenia dla udzielania pacjentom pierwszej pomocy oraz toalety, rzadko dotąd stosowane w kościołach. Naczynie ze święconą wodą zaprojektowano jako fontannę, co miało powstrzymywać roznoszenie infekcji, ale ponieważ obieg wody był zamknięty, było raczej symbolem przedkładania kultu higieny ponad dotychczasowe zwyczaje religijne. Może mówi też ono coś o hipokryzji, której ówczesny Wiedeń był europejską stolicą.

Jak przypomniał o tym Moravánszky, jeszcze zanim kościół został ukończony, wydawca czasopisma „Der Architekt" zwrócił uwagę, że Wagner zbudował kościół dla „niezbyt pobożnej wspólnoty, którą trudno posądzić o tęsknotę za dymem

[258] Miejsce kościoła w zwykle pomijanym kontekście całego zespołu szpitalnego i ówczesnych koncepcji psychiatrii przedstawiła Lavin 2004, s. 26–27.

[259] b.a. 1980, s. 76–77; Kliczkowski 2002, s. 56–62.



125. Otto Wagner, kościół św. Leopolda, 1904–1907, Wiedeń

kadzideł, dźwiękiem dzwonów i mistycznymi ceremoniami”[260]. W późniejszych komentarzach także zauważano, że kościół św. Leopolda jest budowlą, która doskonale spełnia praktyczne wymagania, jest przejrzyście zaprojektowana i higieniczna, lecz brakuje jej atmosfery religijnego skupienia. Prosta addytywna kompozycja pudła zwieńczonego kopułą i ujętego dwiema wieżami wtopionymi w fasadę, z najprawdopodobniej pierwszym z długiego szeregu „pływalniopodobnych” wnętrz, jest w gruncie rzeczy wyrazem artystycznej bezsiły wobec niepojętego bytu. Jest to kościół nieokreślonego wyznania, umiarkowanie odświętne miejsce dla racjonalnie i bez przekonania sprawowanych obrządków nieracjonalnej religii. Odnosi się wrażenie, że kościół zbudowany został w atmosferze zwątpienia w sens wiary. Budowla wydaje się fragmentem pompatycznej dekoracji jakiegoś spektaklu operowego, w którym scenograficzne konieczności zyskały przewagę nad jakością artystyczną. Zadziwia odwaga zestawień, na przykład elementów pozłoconych i czerni, co ponownie przywodzi na myśl teatr. Tak też ujął to jeden z komentatorów: „Ten Dom Boży w wydaniu Wagnera jest raczej teatrem Boga: zapewniono w nim przede wszystkim to, żeby każdy mógł dobrze słyszeć i widzieć z miejsca, na którym siedzi”[261]. Rezultat nie jest przypadkowy wobec deklarowanych założeń i postawy braku wiary, którą odnotował u siebie w czasie projektowania kościoła sam Wagner: „Do osiągnięcia wieku pięćdziesięciu pięciu

[260] Moravánszky 1998, s. 166.

[261] Ferdinand Feldegg, *Literatur*, „Der Architekt” 1905, t. 11, s. 16 (za: Moravánszky 1998, s. 166).

lat wierzyłem w nieznanego Boga. Ten Bóg ustąpił później nieubłaganemu przeznaczeniu, aż zjawiło się we mnie przekonanie, że człowiek może żyć bez wiary, a ciało po śmierci obraca się w proch"[262]. Przesadnie szczery i deklaratywny ton miał swoje źródło w sytuacji, w której wypowiedzi Wagnera kierowane były głównie do uczniów i zwolenników, ale także miały podkreślać różnicę między tradycyjnymi oczekiwaniami a jego interpretacją kościoła jako z lekka dekorowanego pojemnika przestrzeni stworzonego według zasad nowoczesnego projektowania.

Racjonalistyczne zapędy Wagnera w stopniu mniejszym niż spraw religii dotknęły kwestii artystycznych. Jako architekt nie brał jeszcze pod uwagę, jak uczynił to Loos, że sztuka w architekturze również nie ma racjonalnego uzasadnienia. Mimo programowego ahistoryzmu, ograniczania dekoracji i nobilitacji utylitaryzmu w podejściu, dzieła Wagnera są rozbudowanymi kompozycjami bogatymi w historyczne odniesienia. Wkracza w nie wątek racjonalny, ale nie dzieje się to kosztem artyzmu. Podwójna kopuła (niespotykanie płaska wewnątrz i nienaturalnie wydłużona na zewnątrz), wyolbrzymione palladiańskie okna w trzech z czterech ścian zamykających ramiona greckiego krzyża planu, nic – poza figurami aniołów – niedźwigające kolumny portyku (nigdy wcześniej nie użyte w ten sposób), subtelnie wykorzystany wzór kościoła św. Mikołaja w Poczdamie projektu Schinkla są wyraźnym przejawem dbałości o zaznaczenie artystycznych możliwości autora. Staranne zaprojektowanie wnętrza i uzupełnienie go o perfekcyjnie dobrane freski i witraże Kolomana Mosera także świadczą o przykładaniu dużej wagi do wartości artystycznych budynku[263].

Frank Lloyd Wright

Z głęboko odmiennym od tradycyjnego traktowaniem budynku kościelnego mamy też do czynienia w twórczości Franka Lloyda Wrighta. Wybitną kreacją w dziedzinie budownictwa kościołów pozostaje przede wszystkim pierwszy z wzniesionych przez niego obiektów tego rodzaju – świątynia unitariańska w Oak Park w stanie Illinois [il. 126–127][264]. Neogotycka budowla, poprzednie miejsce zebrań tej wyjątkowo liberalnej gminy wyznawców protestanckiego odłamu chrześcijaństwa, spłonęła w 1904 roku. Ponieważ rodzina Wrighta należała do społeczności wyznaniowej w Oak Park, właśnie do niego zwrócono się o projekt, który powstał w 1905 roku, a całe założenie zbudowano w latach 1906–1908. Nowa budowla nie nawiązywała do żadnego znanego stylu historycznego, choć widoczne na zewnątrz filary ozdobione zostały motywami o azteckich i egipskich korzeniach. Kościół powstał jako betonowy monolit – Wright pierwszy raz w swojej karierze zastosował beton w budowli publicznej. Kompleks zarówno z zewnątrz, jak i we wnętrzu nie ma żadnych wyróżników pozwalających rozpoznać jego przeznaczenie. Zewnętrzne ukształtowanie zbliżone jest do świeckich dzieł Wrighta: zestawienie kubicznych brył poprzedzielanych filarami przypomina kompozycję biurowca firmy Larkin w Buffalo z 1904 roku, a horyzontalne pasmo podstropowych okien i wysunięte poza lico murów płytowe stropy zbliżone są do budynku klubu żeglarskiego Yahara w Madison w stanie Wisconsin z 1902 roku. Wnętrza powstały pod wpływem wrażeń wyniesionych z podróży do Japonii w 1904 roku.

Kompleks unitariański usytuowano przy trzech ruchliwych ulicach, co skłoniło Wrighta do starannego odseparowania go od ulicznego zgiełku powłoką murów pozbawionych okien w dolnej kondygnacji oraz oddzielenia od ulicy solidnym murem tarasu przed wejściem do kościoła. W tym zabiegu nie należy jednak upatrywać tradycjonalistycznego wydzielania sfery *sacrum*, lecz jedynie przejaw an-

[262] Po raz pierwszy tę znamienną wypowiedź Wagnera, zaczerpniętą z jego dziennika, przytoczył w swojej niepublikowanej dysertacji Hans Ostwald, *Otto Wagner. Ein Beitrag zum Verständnis senes baukünstlerischess Schaffens*, ETH, Zürich 1948, s. 24. Później powołali się na nią także Heinz Geretsegger, Max Peintner, *Otto Wagner 1814–1918, unbegranzte Großstadt, Begin der moderner Architektur*, Residenzverlag, Salzburg 1964. Por. także: Moravánszky 1998, s. 166; Heathcote 2001, s. 16–17.

[263] Na temat wyposażenia wnętrza – por. Whalen 2007, s. 286–287.

[264] Wright 1963, s. 73–84 [fragment autobiografii z 1932 roku]; Heinz 1992, s. 63–69; Riley 1994, s. 148–149; Levine 1996, s. 40–46.



126. Frank Lloyd Wright, kościół unitariański, 1906–1908, Oak Park, Illinois

tyurbanistycznych skłonności Wrighta i charakterystycznego dla niego sposobu kreowania pomieszczeń jako bezpiecznych jaskiń. Napis nad wejściem głosi, że jest to miejsce „nabożeństwa dla Boga i służby ludziom", ale dokładniejsza analiza zespołu wyraźnie wskazuje, że obiekty są bardziej miejscem gromadzenia się ludzi niż choćby najskromniejszym pomnikiem Bożej chwały. Z ujęciem budynku kościoła jako „przybytku Boga z ludźmi" można się spotkać już w Apokalipsie św. Jana (Ap 21,3), gdzie tak właśnie określono zstępujące z nieba Nowe Jeruzalem symbolizujące kościół, niemniej budowla Wrighta w niespotykany dotąd sposób radykalizuje uniwersalność protestanckich domów spotkań i modlitwy.

Zespół składa się z dwóch budynków: obiektu mieszczącego salę zebrań (określaną jako audytorium) i domu parafialnego (szkółka niedzielna, pomieszczenie do spotkań rozrywkowych i duża kuchnia). Oba budynki stworzone są ze skubizowanych brył o pionowych akcentach, z centralnymi częściami przykrytymi płaskimi, tarasowymi dachami o wysuniętych połaciach i połączone niższym łącznikiem. Rozdzielenie budynku przeznaczonego do powszedniego użytkowania od sali modlitw jest bodaj jedynym ustępstwem Wrighta w symbolicznym definiowaniu przestrzeni. Jednoprzestrzenne audytorium o prostym wystroju wypełniają w większej części ławki podchodzące aż pod pulpit. Jednoznaczne skupienie wyznania na Słowie Bożym jest przyczyną braku ołtarza. Wright posłużył się do oświetlenia kościoła dwoma rodzajami otworów okiennych. Pierwszym są wąskie okna w przestrzeniach między filarami, które we wnętrzu wypa-



127. Frank Lloyd Wright, kościół unitariański, 1906–1908, Oak Park, Illinois

dają tuż pod sufitem i oświetlają empory. Drugim są umieszczone w głębokich kwadratowych wycięciach w suficie świetliki zapewniające sporo jasnego światła bez względu na pogodę. Taki układ oświetlenia powodował, że dolna część świątyni pogrążona jest w ułatwiającym skupienie mroku, podczas gdy górna kieruje myśli ku nieskończoności. Dekorację wnętrza stanowi ornament utworzony z geometrycznych, kontrastujących ze sobą pasów barwionego drewna dębowego. Podobnie jak audytoryjny charakter sali nabożeństw, także pozbawienie wnętrza jakichkolwiek figuralnych czy symbolicznych motywów było głęboko osadzone w tradycjach protestanckich. Odrzucenie tradycyjnych form i symboliki sakralnej odpowiadało liberalnemu i demokratycznemu charakterowi gminy unitarian, ale również w tym środowisku stanowiło radykalizację protestanckiej tradycji.

Odkąd w 1932 roku Wright w obraźliwy sposób zrezygnował z uczestnictwa w wystawie „Styl międzynarodowy", przygotowywanej w nowojorskim Museum of Modern Art przez Johnsona i Hitchcocka, ten ostatni zaczął się o nim wyrażać jako o „wielkim architekcie... XIX wieku"[265]. Sam Wright jeszcze wielokrotnie negatywnie wypowiadał się o modernizmie w wersji Mies van der Rohego czy Gropiusa, a jego dystans wobec tej odmiany stylu stał się ważnym źródłem powszechnych przekonań, że architektura Wrighta wolna jest od mankamentów awangardowego modernizmu[266]. Mimo bogactwa argumentów w tym względzie, stworzonych między innymi przez Zeviego, przekonania takie nie są w pełni uzasadnione. Modernizm Wrighta odchodził od posługiwania się w komponowaniu

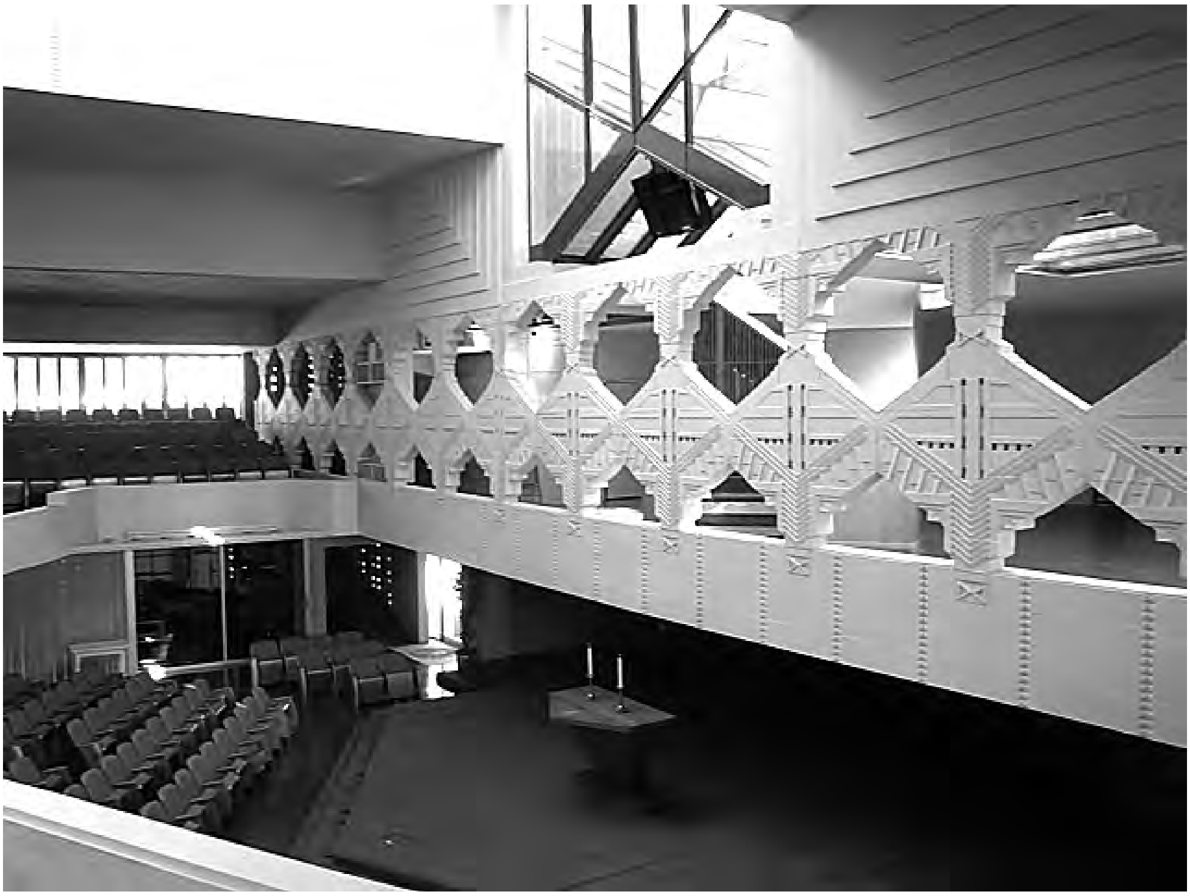
[265] Stosunki między Hitchcockiem a Wrightem pod koniec lat dwudziestych i na początku lat trzydziestych XX wieku scharakteryzował Johnson 1994, s. 33–34. Por. także Henry-Russell Hitchcock, *Frank Lloyd Wright at the Museum of Modern Art*, „Art Bulletin" 1941, t. 23, s. 73.

[266] Smith 1979, s. 152; Scully 2003, s. 54–63.



128. Frank Lloyd Wright, kaplica Ann Pfeifer, 1941, Lakeland, Floryda

formami gładkich sześcianów ku wzorcom – zdaniem Wrighta – bardziej „organicznym", czyli trójkątom, rombom, sześcianom i formom kryształowym. Było to ważne uzupełnienie możliwości modernizmu, lecz nie zmiana. Wright ponadto nigdy nie porzucił skłonności do ornamentalnego traktowania architektury, co wyróżniało go wśród innych modernistów. To niewielkie odejście od głównego nurtu modernizmu miało konsekwencje w bardziej chętnym udzielaniu Wrightowi zleceń przez przedstawicieli różnych wyznań. Wright – podobnie jak Aalto – wykonał znacznie więcej projektów kościołów niż jakikolwiek inny z arcymistrzów modernizmu. Była wśród tych projektów nawet cerkiew dla greckiego Kościoła ortodoksyjnego oraz synagoga. Wraz z kolejnymi falami popularności Wrighta sprawiało to wrażenie nowej propozycji w architekturze i przyczyniło się do rozszerzenia wpływu form jego architektury w Stanach Zjednoczonych i Europie. Mimo różnic propozycje Wrighta nadal całkowicie podważały znaczenie tradycji w działalności architektonicznej i transcendentnych odniesień architektury sakralnej. Brak jakichkolwiek głębszych związków całej twórczości Wrighta został być może zrodzony przez niedostatki wykształcenia. Oprócz trzech lat studiów inżynierii lądowej Wright nie posiadał żadnego formalnego wykształcenia czy znajomości historii architektury. W działalności architektonicznej podążał przede wszystkim za impulsami swojej niczym niehamowanej twórczej intuicji. Miał też obyczaj wtórnego wprowadzania do projektów niezrealizowanych wcześniej pomysłów, i to niezależnie od ich pierwotnego przeznaczenia. Przy przejmowaniu



129. Frank Lloyd Wright, kaplica Ann Pfeifer, 1941, Lakeland, Floryda

wzorów Wrighta nie zwracano także uwagi na fakt, że najważniejsze projekty kościelne wykonane zostały dla skrajnie liberalnych gmin wyznaniowych: kościoły w Oak Park i Shorewood Hills dla unitarian, kościół w Kansas dla marzącego o „świątyni przyszłości" kaznodziei Burrisa Jenkinsa, a kaplica Ann Pfeifer dla koedukacyjnej szkoły wyższej prowadzonej przez baptystów [il. 128–129][267]. Opracowania na ogół pomijają też fakt, że w synagodze i cerkwi Wright zlekceważył ważne tradycje kształtowania wyposażenia: w pierwszej przesunął bimę z centrum w głąb pomieszczenia, w drugiej zrezygnował z trójdrzwiowego, zamykanego ikonostasu[268].

Wspólnym rysem wszystkich wnętrz obiektów sakralnych Wrighta jest aranżowanie miejsc do siedzenia w sposób charakterystyczny dla teatrów czy sal koncertowych (w tym też niekiedy stosowanie obitych skórą foteli). Wrażenie przebywania w teatrze czy filharmonii wzmacniały także często używane przez Wrighta empory. W kościele w Kansas architekt przewidział możliwość wjeżdżania do wnętrza samochodem i wykorzystując usytuowanie budowli na wzniesieniu, wybudował pod kościołem wielopoziomowy parking. Pomysł kościoła typu „drive-in", rozwiązanie stosowne w architekturze przydrożnych barów, miało później wpływ na rozplanowanie kościoła projektu Michelucciego przy autostradzie koło Florencji i Crystal Cathedral Johnsona. Najbardziej wpływowy okazał się jednak wysoki i stromy, o trójkątnych połaciach dach kościoła unitariańskiego w Shorewood Hills (projekt w 1945 roku, realizacja w latach 1947–1951), nadający bryle

[267] Christ-Janer 1962, s. 193–198; Heinz 1992, s. 109–111 [tu: Unitarian Church]; Riley 1994, s. 263 [tu: Pfeifer Chapel], s. 308 [tu: Unitarian Church]; Siry 2004, s. 498–539.

[268] Heinz 1992, s. 132–133 [tu: Beth Sholom Synagogue]; Riley 1994, s. 310–311 [tu: Beth Sholom Synagogue], s. 312–313 [tu: Anunciation Greek Ortodox Church]. Kwestia pomijania tradycyjnych wzorców przez Wrighta nie jest jednoznaczna, niektórzy autorzy zwracają bowiem uwagę na związek zewnętrznego kształtu cerkwi w Milwaukee z wrażeniem, jakie tworzy widziana od wnętrza kopuła kościoła Hagia Sophia – por. Cutler 1972, s. 40–44. Dodatkowym uzasadnieniem takiego porównania może być fakt podkreślania przez Wrighta swojego upodobania do tej budowli – por.: Frank Lloyd Wright, *A testament*, New York 1951, s. 206; Wright [b.r.], s. 208.



130. Frank Lloyd Wright, kościół unitariański, 1947–1951, Shorewood Hills



131. Frank Lloyd Wright, kościół unitariański, 1947–1951, Shorewood Hills

wygląd dziobu statku, który naśladowany był przez wielu późniejszych architektów [il. 130–131]. W tym obiekcie Wright połączył przestrzeń modlitwy z domem parafialnym, zrywając ze zwyczajem oddzielania sfery nabożeństwa i codzienności. Wpływowe okazały się także formy namiotowe zastosowane w synagodze w Elkins Park (1954 rok), która to budowla była adaptacją Steel Cathedral z 1926 roku, projektu świątyni wszystkich wyznań [il. 132][269]. Wright zastosował w dolnej kondygnacji betonowy cokół, który wspiera trzy ukośnie ustawione stalowe wsporniki umożliwiające rozpostarcie między nimi kratownic wypełnio-

[269] Riley 1994, s. 220 [tu: Steel Cathedral].



132. Frank Lloyd Wright, synagoga, 1954–1959, Elkins Park

nych półprzezroczystymi taflami szkła. Wnętrze – dające wrażenie przebywania wewnątrz kryształu – stało się inspiracją między innymi dla Wallace'a Harrisona w kościele w Stamford (1958 rok) i Crystal Cathedral Johnsona. Wprowadzenie przez Wrighta do zamkniętego zestawu geometrycznych praform nowych kształtów opartych na trójkątach (również przenikających się) czy rombach nie stanowiło o odrodzeniu bogactwa symboliki dawnej architektury, ale było tego początkiem. Wprawdzie już sam Wright opisywał dach kościoła w Shorewood Hills jako dłonie złożone do modlitwy, lecz nawiązywanie architektury modernistycznej do figur, gestów czy symboli pozostało nawet w późnych jej przejawach jedynie cząstkowe, niepewne i niejednoznaczne.

Auguste Perret

Kościół Notre Dame zbudowany przez braci Perretów w położonym 14 kilometrów na wschód od centrum Paryża robotniczym miasteczku Le Raincy uchodzi w opinii krytyków i historyków sztuki za równie nowatorski i wpływowy jak Saint Denis [il. 133–135][270]. Już w 1948 roku zaprezentowany został jako dzieło przełomowe w książce szwajcarskiego architekta Ferdinanda Pfammattera *Betonkirchen*[271]. Hitchcock napisał o niej: „Gdy Perret wzniósł Notre Dame w Le Raincy [...] beton doszedł do dojrzałości jako materiał budowlany"[272]. W 1962 roku para amery-

[270] Frampton 1995, s. 131–135.

[271] Pfammatter 1948, s. 38.

[272] Hitchcock 1958, s. 313.



133. Auguste Perret, Kościół Notre Dame, 1922–1923, Le Raincy

kańskich autorów – Christ-Janer i Foley – stwierdziła, że w zgodnej opinii obiekt ten „jest uznawany za arcydzieło tego pokroju, że współczesne kościoły na całym świecie są nadal porównywane do niego, jak do kamienia probierczego”[273]. Kidder-Smith we wzniosłych słowach odniósł się do tej budowli w pierwszych zdaniach swojej pracy *The New Church of Europe* (1964), pisząc: „Tak jak opat Suger

[273] Christ-Janer 1962, s. 6.

niemal samodzielnie stworzył styl gotycki, nawołując architektów do «otwarcia» ścian podczas budowy Saint Denis, tak i tworzący wieki później inny Francuz Auguste Perret stał się odpowiedzialny za ustanowienie współczesnej architektury. Perret dokonał tego w 1923 roku w projekcie znanego kościoła Notre-Dame-du-Raincy [...], który spowodował radykalny przełom w stosunku do wcześniejszych budynków kościelnych"[274]. Szczególne miejsce zyskał Perret w pisarstwie Petera Collinsa, który nie tylko poświęcił mu osobną książkę, ale też uczynił bohaterem swojej szerszej pracy *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950* (1965)[275]. Niezmiennie dobrze o dziele Perreta można też przeczytać pół wieku później. Edwin Heathcote poświęcił mu osobny, pełen licznych zachwytów rozdział w *Church Builders* (2001), gdzie zestawił datę ukończenia kościoła w Le Raincy z rokiem wydania przez Le Corbusiera książki *Vers une architecture* i opatrzył to poglądem, że „wpływ, jaki realizacja ta miała na architekturę kościelną XX wieku, można z łatwością porównać do wpływu najsłynniejszej książki Le Corbusiera poświęconej świeckiemu budownictwu i urbanistyce"[276]. W 2003 roku Wolfgang Jean Stock równie zdecydowanie stwierdził: „Modernistyczna architektura sakralna narodziła się wraz z ukończonym w 1923 roku kościołem Notre Dame w Le Raincy"[277].

Mimo tych jednoznacznych opinii wydaje się, że dokładniejsza analiza budowli może ujawnić zawartą w pochwałach sprzeczność, polegającą na tym, że wielu elementów pozytywnej oceny dzieła nie można w żaden sposób łączyć z modernizmem. Modernizm Perreta jest wprawdzie ważnym aspektem jego działalności, ale równie dużą rolę odgrywa w niej tradycja. Teoretyczne źródła jego twórczości tkwią w poznanych podczas studiów w École des Beaux Arts w Paryżu pismach Viollet-le-Duca i Augusta Choisy. Argumentów uzasadniających możliwość podważenia jednoznacznej opinii o Perrecie jako moderniście można także szukać w fakcie, że w swojej działalności ograniczył się do zastosowania w betonie najbardziej klasycznego systemu budowlanego opartego na pionowym elemencie dźwigającym i poziomych częściach dźwiganych, tak jak w drewnianej chacie czy greckiej świątyni. Poza tym systemem trudno wskazać na skłonności Perreta do eksperymentowania, co przyznawał on sam i co uznał też Collins. Tworzenie dzieł, które wydawały się istnieć zawsze, było świadomie przyjętą i opisaną w 1952 roku przez architekta zasadą twórczą (*Contribution á une théorie de l'architecture*)[278]. Bardziej plastyczne zastosowania żelbetu stały się udziałem wielu późniejszych architektów, co przyczyniło się do zmiany reputacji Perreta z radykalnego innowatora na najbardziej konserwatywnego z nowoczesnych. Te uściślające zabiegi doprowadziły w niedawno minionych latach do odkrycia związków między twórczością Perreta a tzw. rewolucją konserwatywną, która miała powstrzymać pochód modernizmu przez Europę[279]. W obrębie uściśleń czysto stylistycznych pojawiło się także twierdzenie o związku budowli z wywodzącą się z XVIII wieku teorią stylu „greko-gotyckiego", i nie jest to opinia odosobniona[280].

Kościół w Le Raincy zlecono Perretom głównie z powodu zagwarantowania niskich kosztów budowy, a jego surowy wdzięk był nie tyle celem architekta, ile wymuszony został przez niezamożność parafian zleceniodawcy – ojca Féliksa Négre'a[281]. Rewelacyjnie krótki czas budowy (od kwietnia 1922 do czerwca 1923 roku) był pochodną zastosowania prefabrykowanych, żelbetowych składników ścian: kwadratowych paneli o boku 60 centymetrów. Zewnętrzna sylwetka kościoła, na którą składa się wydłużona bryła nawy kościoła i poprzedzająca ją znacznej wysokości wieża, zwężająca się ku górze w iglicę zakończoną krzyżem, przypomina typowy gotycki kościół. Rewelacja tkwi w trójnawowym wnętrzu,

[274] Kidder-Smith 1964, s. 9.

[275] Collins 1959, s. 163, 202–204, 212; Collins 2003, s. 172, 214–216, 287, 296–300.

[276] Heathcote 2001, s. 28.

[277] Stock 2003a (w: Stock 2003, s. 8).

[278] Ten zbiór aforyzmów Perreta reprodukuje z oryginalnego wydania Britton 2001, s. 230–237. Najwłaściwszy dla przywołanej wyżej opinii byłby jeden z końcowych aforyzmów, głoszący: „Celui qui, sans trahir les matériaux ni les programmes modernes, aurait produit une œuvre qui semblerait avoir toujours existé, qui, en un mot, serait banale, je dis que celui-la pourrait se tenir pour satisfait" (s. 237).

[279] Freigang 2003, s. 234–277.

[280] Frampton 1995, s. 133. Termin „greko-gotycki" stworzył Robin Middleton do przedstawienia teorii abbé de Cordemoy – por. Robin Middleton, *The abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic ideal: a prelude to romantic classicism*, „Journal of Warburg and Courtauld Institutes" 1962, t. 25, s. 278–320. Por. także Britton 1995, s. 85–86.

[281] Britton 1995, s. 77; Culot 2000, s. 125–126.



134. Auguste Perret, Kościół Notre Dame, 1922–1923, Le Raincy

które okazuje się strukturą filigranowych, wysokich na 11 metrów kolumn, na których wsparto utworzone z jednej płyty płytkie kolebkowe sklepienie nawy głównej i wiele podobnych w nawach bocznych o osiach poprzecznych do osi nawy głównej. Sposób uformowania sklepienia jako cienkiej żelbetowej płyty, w niektórych miejscach obniżających swoją grubość aż do 3 centymetrów, miał wpływ na niewysoki koszt budowy. Zastosowane kolumny zwężają się ku dołowi, co Collins objaśnił następująco: „[...] dla Perreta stało się jasne, że stabilność betonowej kolumny nie opiera się na sile grawitacji, jak w kolumnie ceglanej, ale wynika z wytrzymałości połączenia, jak w nodze stołu. Tak, jak mógł się zbuntować przeciwko stołowi zaprojektowanemu z każdą nogą szerszą na spodzie niż na szczycie, tak zbuntował się przeciwko podobnemu błędowi w konstrukcji betonowej"[282]. Podobnie nietypowe jest ustawienie kolumn stanowiących zewnętrzne podparcie sklepień naw bocznych, które umieszczone zostały przed ścianą, uwidaczniając w narzucający się sposób wyłącznie kurtynowy charakter ściany. Fakt pozbawienia ścian funkcji nośnych podkreślono także wypełnieniem ścian „betonową koronką" – wspomnianymi wyżej prześwitującymi panelami z wzorem krzyży, postawionych na sztorc kwadratów czy kół.

Jednym z głównych powodów chwały świątyni w Le Raincy jest wypełnienie betonowych prefabrykatów ścian witrażami. Kościół zbudowano w otoczeniu tanich domów. Z zewnątrz jego szara betonowa bryła jest równie nieciekawa jak otoczenie. Nic właściwie nie przygotowuje na niezwykły efekt wnętrza, które prześwietlone jest pryzmatycznym światłem przebiegającym spektrum barw od

[282] Collins 2003 (za: Christ-Janer 1962, s. 6).



135. Auguste Perret, Kościół Notre Dame, 1922–1923, Le Raincy

wejścia do ołtarza. Przez fakt, że ściany są właściwie maswerkiem wypełnionym barwionym szkłem, wnętrze wydaje się okryte świetlną zasłoną. Szkło fasady wejściowej wykonane jest przede wszystkim w przytłumionej szarości, zmieniającej się w zieleń i róż. W bocznych ścianach światło podążą w „rytualnym" pochodzie od koloru żółtego, przez pomarańcz, czerwień i fiolet, aż do ściany apsydy promieniującej błękitem, z wyjątkiem zielonego krzyża wykreślonego na wzorze ściany. Wnętrze jest rozpalone światłem, ale – paradoksalnie – ciche i spokojne. Dwumetrowy cokół kościoła zacienia dolną część, co umożliwia połączenie atmosfery skupienia z pięknem. Kościół bywał definiowany jako „Sainte-Chapelle w betonie", w którym to określeniu można dostrzec, że wykorzystanie gotyckich wzorców było rozpoznawalnych zabiegiem artystycznym[283].

Znaczenie kościoła w Le Raincy polega na tym, że jest on w wielu aspektach nowatorski (co przyznawano chętnie) i równocześnie zachowuje (czy rozwija) tradycje budowli kościelnej (co przyznawano znacznie mniej chętnie). Opracowanie bryły, filarów czy ścian w betonie nie narzuciły świątyni „nowoczesnego" wyglądu. Nic w tym kościele nawet nie zapowiada purystycznych i nudystycznych form Le Corbusiera (ucznia Perreta). Kościół okazał się wpływowy, a o jego sile oddziaływania świadczą niezliczone wprost naśladownictwa, wśród których nie ma jednak ogniwa łączącego go z awangardowym modernizmem. Pierwszy powtórzył wzór sam Perret, budując bez mała replikę w postaci kościoła św. Teresy w Montmagny (1926–1927)[284]. Niewiele później, bo w latach 1927–1928, powstał kościół Sainte-Thérèse-d'Élisabethville w Aubergenville (Yvelines), zaprojekto-

[283] Tafuri 1977, s. 112.

[284] Pfammatter 1948, s. 41–42. Antonin Raymond, jeden z uczniów Perreta, wzniósł w 1938 roku kopię kościoła z Le Raincy w Tokio – por. Britton 2001, s. 85.

wany przez Paula Tournona, który spotęgował sprzeczne wyróżniki kościoła w Le Raincy i bardziej wyraźnie zaakcentował żelbetową strukturę[285]. Ten dekoracyjny poemat w betonie, wykonany z zastosowaniem figuratywnej plastyki, pokazuje niewykorzystane i nieprzetarte drogi przemian modernizmu. W latach 1925–1927 według budowli w Le Raincy powstał kościół św. Antoniego w Bazylei, dokładniej opisany niżej, a wśród dalszych, niezwykle licznych nawiązań można wymienić częściowo odbudowany po zniszczeniach II wojny światowej i rozbudowany przez Egona Eiermanna Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche w Berlinie[286].

Głoszona między innymi przez Gropiusa teza, że w kościele w Le Raincy odrzucono historyzm, jest z pewnością trafna, ale powinna zostać uzupełniona uwagą, że jednocześnie zachowano w nim ciągłość z wieloma wątkami dawnej architektury. Korzystając ze swobody i wielości operacji przeprowadzonych na wybranych elementach tradycji, rozwinięto pewne formy bez rewolucyjnego zerwania z tradycją. Na przykład ściany w całkowicie nowy sposób uwolniono od funkcji nośnych, a jednak zachowały one charakter niezbędnej kurtyny i powłoki budowli. Wykonano je wprawdzie z elementów prefabrykowanych, ale przez ich staranne opracowanie (zróżnicowanie, zrytmizowanie i użycie zmiennych kolorów w drodze do ołtarza) wypełniają kościół światłem równie niezwykłym jak w gotyckich katedrach. Urok kościoła polega też na tym, że mimo ekonomii środków i dominacji betonu wykazuje on wyraźne związki z dawnymi typami budowli kościelnych. Jego bazylikowa prostota przypomina budowle wczesnochrześcijańskie, wyczuwalny ciężar niektórych elementów, szczególnie kształt sklepienia, mają w sobie coś ze stabilności kościołów romańskich, znaczna wysokość nawy głównej i wyrazista wieża są reminiscencjami gotyku. Prostota systemu konstrukcyjnego stanowi o strukturalnym klasycyzmie tej pracy, który wyraźnie pogłębiony został w mniej znanym dziele Perreta – kościele św. Benedykta. Oczywiście nie brakuje w tym zestawie całkowicie nowych środków artystycznych. Lekko zaokrąglona apsyda przysuwa ołtarz ku nawie głównej, co jest ważnym motywem kościołów modernistycznych. Ze względu na dużą długość nawy (56 metrów długości przy 19 metrach szerokości) Perret lekko pochylił podłogę w stronę ołtarza i wyniósł ołtarz, żeby poprawić jego widoczność, co także przypomina modernistyczną dbałość o walory użytkowe. Połączenie tych komponentów tworzy pewną niekontrowersyjną całość, która była świadomym zamiarem Perreta.

Przemiany w kierunku nowej ekspresji formalnej

Karl Moser

Mimo zdecydowanych wypowiedzi pierwszych modernistów, skierowanych przeciwko historyzmowi, oraz wspierających ich krytyków i historyków architektury, historia okazała się niezbędna do uprawomocnienia modernizmu. Była to wprawdzie historia nieodległa, ale wskazywanie korzeni nowego stylu, prekursorów czy wzorcowych dzieł było niezbędnym elementem rozwoju i rozpowszechniania zasad awangardowej architektury. Działania te miały charakter bardziej artystyczny niż naukowy, a ich rezultatem było stworzenie bardziej mitologii niż bezstronnej historii. Demitologizujące zabiegi najnowszej historiografii nie zawsze są jednak wynikiem zamierzonych i celowych działań, lecz „rozpadania się" badanej materii wskutek szczegółowych analiz historycznych i formalnych. Oczywistą rolę odgrywa w tych poczynaniach osłabienie ideologicznych podstaw

[285] Pfammatter 1948, s. 55.

[286] O kościele Eiermanna – por.: Stock 2003, s. 252–253; Stock 2004, s. 70–71.



136. Karl Moser, kościół św. Antoniego, 1925–1927, Bazylea

łączących nieprzystające – jak się okazuje – wątki w wyrazistą całość. Przejawem tej sytuacji są zmiany w ocenie znaczenia w dziejach modernizmu kościoła św. Antoniego, zbudowanego w latach 1925–1927 przez Karla Mosera w Bazylei [il. 136–138]. Niegdyś był on decydującym przykładem w ukazywaniu logiki rozwoju modernizmu w budownictwie kościelnym i ważnym ogniwem łączącym dokonania Perreta z późniejszymi dziełami ruchu Neues Bauen.

Pozytywne i pełne zrozumienia komentarze towarzyszyły dziełu już od cza-



137. Karl Moser, kościół św. Antoniego, 1925–1927, Bazylea

su jego powstania. Pisma architektów – „Das Werk" czy „Schweizerische Bauzeitung" – poświęciły mu, jak ujął to Brentini, „zdumiewająco wiele miejsca" już w roku ukończenia budowli[287]. Ważne opinie o kościele ukazały się także w 1927 i 1928 roku w „Heimatschutz", „Schweizerische Rundschau" i czołowej niemieckiej gazecie architektonicznej „Deutsche Bauzeitung". Odtąd już na kilka dziesięcioleci utrzymywała się opinia, że kościół w Bazylei jest pionierskim dziełem Neues Bauen w powszechnej i kościelnej architekturze. W „Heimatschutz" Jules Coulin odpowiedział na narzucające się pytanie: Dlaczego beton, który dawniej właściwy był tylko budowlom industrialnym, teraz uznany został za stosowny także dla budowli kościelnych? Udzielona przez tego autora odpowiedź zawierała ważny dla ideologii modernizmu wątek kultu techniki i głosiła, że „architektura powinna czerpać owocne impulsy niezależnie od tego, skąd one pochodzą, a zatem obecnie także z obszaru najbardziej sprzyjającego życiu, to znaczy z przemysłu"[288]. Z kolei Robert Hess pozytywnie ocenił użyte formy, jako zgodne z naturą materiału i przeznaczeniem, formułując w ten sposób inne zalecenie, szczególnie istotne w obrębie nowego stylu. Ujął to następująco: „Zastosowanie nowoczesnych materiałów wymaga także poprawnego, odpowiadającego ich naturze ukształtowania. Oczywiście w betonie można «wszystko» uczynić, to znaczy może być także do betonowej budowli przyklejona gotycka maska. Architektoniczne formy powinny jednak wynikać z wewnętrznych konieczności, ich piękno musi łączyć się z techniczną celowością i programem"[289]. Równie pozytywnie oceniane było miejsce kościoła w ruchu odnowy i reform katolicyzmu. Jeszcze w 1977 roku wybitny architekt Hermann Baur stwierdził: „Patrząc wstecz, można powiedzieć, że ten dzielny czyn był wizualnym wstępem do tego, co cztery dziesięciolecia później ogłoszone zostało przez sobór – do otwarcia kościoła na świat i swój czas"[290]. Obecnie wypadałoby się zgodzić z bardziej ostrożną opinią Herberta Mucka, że „w związku z tą budowlą nierozstrzygnięty pozostaje problem, czy dzieło to należy uważać za bezpośrednio zależne od ruchu Neues Bauen, czy raczej za utwór uprawomocniający użycie nowych materiałów przy wprowadzeniu prostoty do wzorców późnogotyckich budowli halowych?"[291]. Kwestionowane może być także miejsce tej budowli w nowym liturgicznym rozumieniu celu istnienia kościoła.

Dzieje kościoła w Bazylei zaczęły się w grudniu 1910 roku, kiedy rozpisano konkurs na koncepcję świątyni przy Kannenfeldstrasse[292]. W kwietniu 1911 roku jako zwycięski wyłoniony został projekt Gustava Dopplera, który na tle pozostałych propozycji – neobarokowych i neoromańskich – wyróżniał się pewną świeżością, wynikającą z posłużenia się motywami secesji i nordyckiego romantyzmu. Wybuch I wojny światowej opóźnił realizację projektu, a przemiany urbanistyczne zmniejszyły jego dopasowanie do otoczenia. W kłopotliwą dla zarządu komisji budowlanej sytuację wkroczył 11 września 1924 roku Karl Moser, który w swojej pisemnej opinii przedłożył propozycję posadowienia kościoła równolegle do osi ulicy, umieszczenia silnie zaakcentowanego wejścia w bocznej elewacji i wyzna-

[287] Brentini 1994, s. 62.

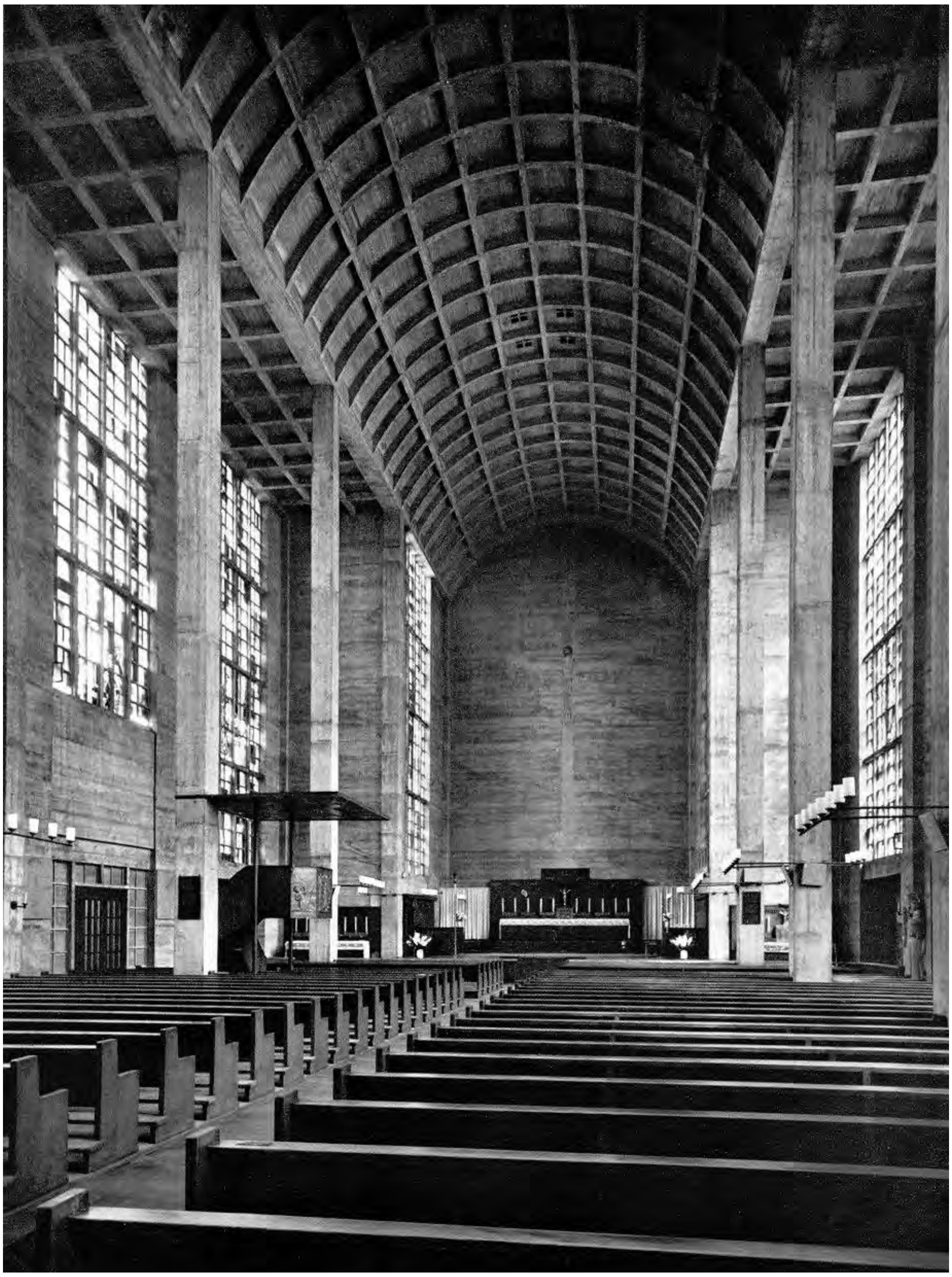
[288] Jules Coulin, *Die St. Antonius--Kirche in Basel*, „Heimatschutz" 1927, t. 22, s. 45 (za: Brentini 1994, s. 62).

[289] Robert Hess, *Die neue St. Antoniuskirche in Basel*, „Schweizerische Rundschau" 1927/1928, t. 27, s. 484 (za: Brentini 1994, s. 62). Por. także Hess 1930, s. 257–264.

[290] Hermann Baur, *Die Antoniuskirche, eine Wende im Kirchenbau der Schweiz*, [w:] *50 Jahre St. Anton Basel 1927–1977*, s. 28 (za: Brentini 1994, s. 63).

[291] Herbert Muck, *Die neue katholische Kirchenbau um 1930. Entwicklungen in der deutschsprachigen Gebieten im Lichte zeitgenössischer Quellen*, Innsbruck 1959, s. 39 (za: Brentini 1994, s. 62).

[292] Brentini 1994, s. 56–60.



138. Karl Moser, kościół św. Antoniego, 1925–1927, Bazylea

czenia rangi budowli wśród okolicznej zabudowy przez częściowo wysuniętą poza mury kościoła wieżę. Uzyskanie rozległego wnętrza miało być możliwe przez zastosowanie żelbetu, którego właściwości powinny zachować wpływ na opracowanie głównych form budowli. Trudna dziś do zrozumienia i opisania sytuacja rozdrażnienia świadomości wojną i powojennymi przemianami w życiu politycznym i społecznym jest być może pewną przesłanką do wyjaśnienia, jak to się stało, że przyjęto w konserwatywnym środowisku Bazylei projekt, który jeszcze dużo później określany był jako „bolszewizujący”[293].

Można uznać, że wiele aspektów budowli objawiło się dopiero po jej wybudowaniu, a prezentowane przez autora rysunki projektowe nie dawały jednoznacznego obrazu przyszłej świątyni, ale sam zamysł betonowego kościoła musiał czy-

[293] b.a. 2007.

nić oczywistym charakter zamierzonego obiektu. Komisja nie mogła mieć wątpliwości, szczególnie po tym, jak jej przewodniczący Ferdinand Brütsch odbył podróż do Le Raincy w celu przestudiowania dzieła Perreta, przekonany zaś uwarunkowaną materiałem i konstrukcją estetyką budowli, złożył zarządowi o niej pozytywną opinię. Dzięki obszernej spuściźnie Mosera zachowanej w Institut für Geschichte und Theorie der Architektur w ETH w Zurychu możliwe jest dokładne prześledzenie poszczególnych etapów powstawania kościoła św. Antoniego. Dokonane jej analizy pozwalają stwierdzić, że główne wysiłki architekta skupiły się na takim ukształtowaniu bocznego wejścia, żeby typologicznie i ikonograficznie mogło ono stanowić wejście główne. W odniesieniu do innych rozwiązań może być natomiast powiedziane, że wiele samodzielnych poczynań Mosera pozostało w tle wielkiego wrażenia, jakie uczyniła na architekcie odbyta na przełomie 1924 i 1925 roku studyjna podróż do Le Raincy. Fascynacja – jak napisał na ten temat Brentini – okazała się tak wielka, że Moser przewidział dla kościoła św. Antoniego – co pokazuje rysunek wnętrza z 29 września 1925 roku – zastosowanie krzeseł zamiast zwyczajowych ławek, a zatem tak, jak uczyniono to w Le Raincy[294]. Nieco tylko wcześniejsze, pochodzące z sierpnia 1925 roku elementy dokumentacji pokazują, jak kształtowała się decydująca dla wyglądu kościoła decyzja o pozostawieniu całej budowli w żelbecie z odciśniętymi w betonie horyzontalnymi układami desek pozostałymi po uwolnieniu ścian od szalunków.

W zewnętrznym widoku kościoła dominującą rolę odgrywa wysoka na 61 metrów wieża, rozczłonkowana jedynie w płaszczyźnie pionowej i ujmująca – wraz z umieszczonym na drugim krańcu bocznej elewacji portalem – całość w dwie silne klamry. Dwa przenikające się wąskie i gładkie prostopadłościany tworzące wieżę mogą być uznane za najbardziej zbliżone do ideałów awangardowego modernizmu. Elewacja od strony ulicy utworzona została z ciągnących się od podłoża aż do dachu sześciu betonowych ścian, które przedzielono wysuniętymi poza lico klatkami konfesjonałów i umieszczonymi ponad nimi wydłużonymi oknami podzielonymi żelbetową kratownicą. Wyróżniającym się elementem elewacji jest niezwykły portal, który Heathcote literacko scharakteryzował jako „podobne do pieczary wejście, niczym drzwi do grobowca zaginionej cywilizacji"[295]. Dla odwiedzającego budowlę sporym zaskoczeniem jest to, że pełne rozmachu wejście prowadzi nie do kościoła, lecz do korytarza wyprowadzającego na kościelny dziedziniec. W połowie tego przejścia umieszczone zostało główne wejście do świątyni, które zmusza wchodzącego do gwałtownego skręcenia w prawo i pokonania kilkumetrowej przestrzeni pod chórem muzycznym, zanim znajdzie się on we właściwym kościele.

Majestatyczne wnętrze, wyraźnie wskazujące swoim charakterem na bardziej tradycyjne wzorce niż te użyte do projektowania elewacji, podzielone jest szeregiem smukłych żelbetowych filarów na trzy nawy. Przy rozmiarach kościoła niemal identycznych jak świątynia w Le Raincy (56 metrów długości, 11,5 metra szerokości nawy głównej, 3,8 metra szerokości każdej nawy bocznej) proporcje budowli w Bazylei są w większym stopniu zrównoważone niż we francuskim wzorcu. Niespotykanie duży stosunek długości do szerokości występujący w dziele Perreta został przez Mosera zmieniony przez rozciągnięcie chóru muzycznego na całą szerokość kościoła, co skróciło wizualnie długość nawy. Podobny efekt przyniosło zwężenie prezbiterium przestrzeniami zakrystii i pomieszczenia na szaty liturgiczne (paramentarium). Wysoką na 22 metry w punkcie szczytowym nawę boczną przykryto żelbetowym sklepieniem kolebkowym ozdobionym również żelbetową kratownicą. Brentini scharakteryzował ten rodzaj zdobienia jako

[294] Brentini 1994, s. 61.

[295] Heathcote 2001, s. 37.

kasetony, ale należy zwrócić uwagę na próbę dostosowania charakteru sklepienia do podziałów okien i posłużenia się ozdobą, w której identyczność i powtarzalność podstawowego elementu wykazuje pewien mechaniczny, a więc industrialny wdzięk. Nieco niższe nawy boczne, wysokie na 18 metrów, przykryto płasko, także zdobiąc je swoistym „gofrowaniem". Trudny do opisania stylowy charakter sklepienia, zawieszający wrażenia oglądającego między utworzoną za pomocą rastra siatką a bardziej tradycyjnymi kasetonami, może być uznany za dobrą zapowiedź do odkrycia dalszych sprzeczności tkwiących w artystycznej wymowie obiektu. Przez lata żelbetowe filary – swoją kanciastością i fakturą bardziej stosowne dla magazynu czy hangaru niż dla kościoła – i inne artystyczne komponenty budowli o podobnym charakterze przesłaniały tradycjonalistyczne źródła niektórych rozwiązań. Przewartościowań nie dokonano bez tonów poirytowania przesadnie długo podtrzymywaną legendą skrajnie nowatorskiego dzieła. W 1985 roku Stanislaus von Moos właśnie w klimacie zdumienia niedostrzeganiem pewnych cech napisał, że „kasetonowa kolebka w betonie, którą zastosował Moser, jest w równie małym stopniu wywiedziona z betonowego materiału, jak byłoby to w wypadku wytworzenia z lanego żelaza korynckich kapiteli. Moser osadził w kościele kasetonowe przekrycie, ponieważ uważał taką formę za spełniającą wymagania monumentalnej przestrzeni"[296]. Sam Moser w sprawozdaniu dla „Schweizerische Bauzeitung" twierdził, że zastosowane rozwiązanie było motywowane wymaganiami akustyki, co pokazuje wagę przykładaną przez twórcę do względów praktycznych, ale nie zamyka drogi do poszukiwania innych źródeł tej formy. W stosunku do całości sklepienia punktem wyjścia było rozwiązanie zastosowane przez Perreta, którego recepcja przez Mosera oceniana jest obecnie jako regresywna. Przekrycie w budowli Perreta jest płytką kolebką będącą częścią struktury nośnej niezależnej od ścian, podczas gdy Moser ponownie łączy ściany z oknami i czyni te kompaktowe struktury elementami dźwigającymi sklepienie. W organizacji wnętrza zwracają uwagę jeszcze dwa inne rozwiązania ignorujące ważne pomysły Perreta: brak obniżenia podłogi w stronę ołtarza i silne wyodrębnienie prezbiterium. Oba te elementy wzbudzają współcześnie zastrzeżenia, ponieważ brak obniżenia podłogi pogarsza kontakt wiernych z oddalonych od ołtarza ławek z sercem akcji liturgicznej, a wyodrębnienie prezbiterium oddziela symbolicznie kapłana od zgromadzenia, co budzi sprzeciw zwolenników ruchu reform w liturgii. Problem demokratyzacji przebiegu liturgii stał u Mosera wyraźnie na drugim planie.

Chybotliwie zawieszony między nowatorstwem a tradycjonalizmem jest także niezwykły portal wejściowy, utworzony z serii uskokowo cofających się, prostopadle zamkniętych bram. Dużych rozmiarów dzieło czyni na widzu imponujące wrażenie. Godną szczególnej uwagi osobliwością portal ten był również dla von Moosa, który napisał wręcz o „skłaniającym do ugięcia kolan religijnym patosie tej umoralniającej kompozycji", a jednocześnie przypomniał o fakcie, że portal zamiast wprowadzać do kościoła – wyprowadza na zewnątrz[297]. Nie jest to jedyna sprzeczność zawarta w tym wybujałym dziele. Można ten portal z jednej strony traktować jako przetworzenie wielkiego romańskiego portalu, złożonego z serii uskokowo cofających się kolumn połączonych łukami archiwolt, ale z drugiej strony von Moos skojarzył go z fasadą opublikowanego w 1919 roku projektu budynku mieszkalnego Jacobusa Johannesa Pietera Ouda, co w połączeniu z usytuowaniem kościoła wzdłuż ulicy zbliża go charakterem do zwykłej kamienicy. Ten sam autor zwrócił też uwagę, że wysunięty blok portyku zbliżony jest do monumentalnego wejścia na dworzec wzniesiony w latach 1905–1914 według pro-

[296] Stanislaus von Moos, *Karl Moser und die moderne Architektur*, [w:] *Fünf Punkte in der Architekturgeschichte. Festschrift für Adolf Max*, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Basel–Boston–Stuttgart 1985, s. 263 (za: Brentini 1994, s. 61).

[297] Tamże, s. 269.



139. Fritz Metzger, kościół św. Karola, 1935, Lucerna



140. Fritz Metzger, kościół św. Karola, 1935, Lucerna



141. Fritz Metzger, kościół św. Karola, 1935, Lucerna

jektu Gottlieba Eliela Saarinena w Helsinkach, które to rozwiązanie Moser wykorzystał w latach 1912–1913 w wybudowanym według swojego projektu dworcu Badeńskim w Bazylei. Ujęcie budowli wieżą i potężnym portykiem Brentini porównał jeszcze z powstałym w latach 1911–1927 według projektów Paula Bonatza dworcem głównym w Stuttgarcie, gdzie również podstawą był dworzec Saarinena[298]. Łuk tęczy, tworzący bramę do niebios i będący pamiątką przymierza Boga z ludźmi, z respektem traktowany w wielu religiach, stanowiący także jedną z podstaw rozwiązania wejścia do świątyń chrześcijańskich (o bogatym symbolicznym znaczeniu odnoszącym się do samego Chrystusa), w początkach XX wieku użyty został do uwznioślenia parowozu, torów kolejowych i sposobu podróżowania z ich wykorzystaniem. Następnie wtórnie, z budowli dworcowej, powrócił do świątyni. Wykorzystywanie wzorców świątynnych do celów świeckich nie było w tym czasie sytuacją wyjątkową, szczególnie gdy się wspomni, że Hala Stulecia we Wrocławiu, największa żelbetowa „świątynia" tych czasów, swoiste połączenie ziggguratu, kościoła Hagia Sophia i świątyń gotyckich, miała służyć artystycznym spektaklom o charakterze ludowych wieców.

Niewyjaśnioną dotąd pozycję dzieła Mosera w dziejach modernizmu dodatkowo jeszcze komplikuje fakt, że wieża kościoła św. Antoniego, jak rozpoznali to Gubler i von Moos, bezpośrednio oparta jest na wzorcach Willema Marinusa Dudoka, jednego z przedstawicieli „szkoły amsterdamskiej", architekta ceglanego

[298] Brentini 1994, s. 63.

ekspresjonizmu zafascynowanego twórczością Wrighta i Mendelsohna[299]. Moser podczas swojej podróży do Holandii studiował i fotografował dzieła Dudoka, spośród których niewątpliwie wieża w szkole im. doktora Bavincka w Hilversum (1921 rok) może być uznana za bezpośredni wzorzec wieży w Bazylei. Upodobanie Dudoka do afunkcjonalnych wież było tak duże, że opatrzył nimi nie tylko wszystkie wybudowane według swoich projektów szkoły w Hilversum oraz ratusz, ale także łaźnię miejską. Wieża traciła w tych zastosowaniach swoje ustalone tradycją symboliczne treści i stawała się estetycznym równoważnikiem dla komponowanych głównie z leżących prostopadłościanów budynków. Moser przejął zatem motyw z budynku świeckiego i ponownie zintegrował go z budowlą sakralną.

Dzieło Mosera jest wybitnym dokonaniem w dziejach modernistycznego budownictwa sakralnego, znacznie mniejszym w dziejach modernizmu w ogóle, a mało zadowalającym estetycznie, gdy podziwia się tylko kompozycję ulicznej elewacji. Budynek ten doczekał się kilku prób naśladownictwa, wśród których znajduje się kościół Franciszkanów w Niepokalanowie (zaprojektowany przez Zygmunta Gawlika w latach 1947–1948, zrealizowany w stanie surowym latach 1948–1949 i konsekrowany w 1954 roku), ale podobnie jak dzieło Perreta wydaje się zamknięciem pewnej grupy możliwości kształtowania w betonie, w której formy nie połączyły się jeszcze z wyróżniającą, niezależnie wypracowaną estetyką. Surowi w ocenach krytycy oprócz uwydatniania regresu w stosunku do dokonań Perreta piszą, że wartość tego działa polega wyłącznie na transpozycji w beton tradycyjnych wzorców bazylikowego kościoła, z atmosferą wnętrza zbliżoną do nastroju gotyckich katedr. Brentini swoje wywody na ten temat podsumowuje stwierdzeniem, że powszechny rozwój architektury poszedł w „zupełnie przeciwnym kierunku"[300].

Fritz Metzger

Zdaniem badaczy, cechy nowej architektury przejawiły się w pełni dopiero w kościele św. Karola w Lucernie, zrealizowanym według projektu Fritza Metzgera w latach 1933–1934 [il. 139–141][301]. Kościół wybudowano na miejscu zrujnowanej fabryki dla gminy zrzeszającej niezamożnych wiernych, głównie robotników podatnych w tym czasie na antyklerykalną propagandę[302]. Działająca na tym obszarze parafia istniała od niedawna, a wpływ światowego kryzysu i bezrobocie były powodem, dla którego podstawowym zadaniem gminy parafialnej na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku było zapewnianie pomocy społecznej najbardziej potrzebującym. Jest prawie niezrozumiałe, jak w tej dość przyziemnie traktującej zadania religijnej społeczności udało się owocnie przeprowadzić zamysł budowy kościoła o wyjątkowej koncepcji przestrzeni i jej nowej symbolice. Oczywiście idee ujednoliconej przestrzeni – zwiększającej poczucie wspólnoty i skoncentrowanej na ołtarzu – nie były już wówczas nowe, ale społeczność, w jakiej je zrealizowano, nie była nadto elitarna czy awangardowa. Twierdzenie Brentiniego, że właśnie szczególny charakter gminy był inspirujący dla nowych architektonicznych i liturgicznych koncepcji Metzgera, wydaje się w tej sytuacji nazbyt chyba śmiałą hipotezą. Z przebiegu całego procesu inwestycyjnego wyłania się raczej decydująca rola zauroczonego ideami modernizmu architekta oraz przekonanego do potrzeby zmian w budownictwie kościelnym proboszcza Josefa Aloisa Becka, zaangażowanego członka Szwajcarskiego Stowarzyszenia Świętego Łukasza.

[299] Von Moos, *dz. cyt.*, s. 266–267; Brentini 1994, s. 64.

[300] Brentini 1994, s. 64.

[301] Tamże, s. 76.

[302] Okoliczności budowy – por. Brentini 1994, s. 65–66.

W dużym stopniu do wyboru awangardowego projektu przyczynił się też sąd konkursowy, w którego skład wszedł między innymi Hermann Baur z Bazylei, później wybitny twórca nowoczesnych kościołów. Właśnie Baur na plenarnym posiedzeniu Szwajcarskiego Stowarzyszenia Świętego Łukasza w październiku 1927 roku wygłosił mowę *Um den neuen Kirchenbau*, w której – oprócz gwałtownego zwalczania historyzmu – przedstawił program nowego budownictwa kościelnego[303]. Za jeden z najważniejszych wówczas celów starań o nową architekturę uznał niezależne od dotychczasowych tradycji skupienie się na rozpoznaniu zawartych w konkretnym zadaniu budowlanym praktycznych potrzeb i kształtowanie budowli właśnie według nich. Miało to także dotyczyć budownictwa kościelnego, któremu Baur pragnął przywrócić naturalne związki z cechami epoki. Zdaniem Baura, w odróżnieniu od budownictwa czasów średniowiecza, opartego na pojedynczych, wytwarzanych ręcznie elementach, współczesna produkcja korzysta z maszynowego wytwarzania, którego seryjność i unormowanie pozwalają na zastąpienie cech przypadkowych i dekoracyjnych dokładnością i precyzją typową dla działalności technicznej. Baur zakładał, że cechy te doprowadzą do zmian w budownictwie, polegających na zastąpieniu rzemieślniczych sposobów pracy czynnościami zbliżonymi do produkcji maszynowej. Wiadukty, silosy, mosty kolejowe, hangary lotnicze i inne industrialne budowle miały uwidaczniać możliwości techniczne w obszarze architektury i w jego wypowiedzi stały się pożądanymi wzorami również dla architektury kościelnej. Baur zwracał także uwagę, że nowoczesna technika uczyniła sklepienia, wielki temat minionej architektury, problemem właściwie bez znaczenia. Gładkie i pozbawione ozdób budowle przypominające produkty maszynowe miały uzyskać wpływ na kształtowanie nowych wartości estetycznych. Architekt domagał się ponadto w architekturze sakralnej prostoty i dobitnego języka kierującego ku podstawie i istocie religii. „Ściany wznoszące się i otaczające przestrzeń, trzy białe, otwarte w górnej części za pomocą okien, i czwarta całkowicie szklana. W zaciemnionym prezbiterium święta akcja na stole ofiarnym – prostym, wielkim i znakomitym"[304].

Projekt zgłoszony na konkurs przez Metzgera prawie doskonale odpowiadał ideałom i wyobrażeniom Baura, który najprawdopodobniej był – obok Hansa Herkommera – sprawozdawcą sądu konkursowego. W toku postępowania komisji konkursowej wyłoniono początkowo sześć projektów, następnie trzy i w końcu postanowiono poddać pod powszechne głosowanie parafian projekt Metzgera. Usilna propaganda zwolenników, w tym samego proboszcza Becka, doprowadziła do tego, że projekt Metzgera otrzymał 2240 głosów, podczas gdy przeciwnych dziełu było tylko 926 osób. W dalszej kolejności potrzebna była zgoda biskupa, którego w sprawach sztuki reprezentował proboszcz parafii katedralnej Schweidemann, wyraźnie zaznaczający swoją niechęć wobec najwyżej ocenionych projektów. W listopadzie 1930 roku Schweidemann przedstawił swoją opinię proboszczowi Beckowi. W jego mniemaniu projekt Schütza, wyróżniony w pierwszym etapie konkursu, przypominał magazyn firmy transoceanicznej. Niezmiernie ciekawe uwagi sformułował też wobec projektu Metzgera. Były one krytyczne, ale trafnie oddawały zamiary architekta. Schweidemann stwierdził, że otaczające wnętrze kolumny odbierają prezbiterium szczególne znaczenie i zbytnio zrównują je z nawą, co jest niezgodne z katolickim rozumieniem *sanctuarium* i jego zwyczajowym wyróżnianiem. Zgodnie z takim przedstawieniem sprawy, biskup Ambühl, silnie związany z parafią św. Karola i będący zwolennikiem projektu Metzgera, w styczniu 1932 roku przekazał proboszczowi Beckowi zastrzeżenia, które dotyczyły głównie nadmiernie świeckiego charakteru budowli i jej skrajnie rzeczo-

[303] Hermann Baur, *Um den neuen Kirchenbau*, „Ars Sacra" 1928, s. 9–19 (za: Brentini 1994, s. 67).

[304] Baur, *dz. cyt.*, s. 18–19 (za: Brentini 1994, s. 67).

wej prostoty. Inspirowane przez zwolenników projektu Metzgera naciski i petycje skłoniły biskupa do udzielenia zgody i osobistego położenia kamienia węgielnego 25 czerwca 1933 roku. Po krótkim okresie budowy kościół został poświęcony 28 października 1934 roku.

Kościół stoi nad brzegiem rzeki i jednocześnie na skraju przecinającego ją mostu, przez który przebiega ruchliwa ulica. Już z dużej odległości budynek wyróżnia wysoka i wąska wieża, przepruta w górnej części otworami uwidaczniającymi zawieszone wewnątrz dzwony. Dużą, prawie jednolitą bryłę poprzedza od strony rzeki taras, przykryty wysuniętym dachem wspartym na czterech gładkich kolumnach. Korpus budowli w części obejmującej ołtarz zamknięty został półkoliście. Ściany, pozbawione funkcji nośnej, wydają się cienką skorupą otaczającą wnętrze. Odsunięte od ścian kolumny podkreślają swój strukturalny charakter i funkcję dźwigania stropu, ale także umożliwiają zastosowanie jednego z głównych składników formalnych wnętrza – nieprzerwanego pasma podstropowych okien obiegających wnętrze (z wyłączeniem ściany frontowej). Dla dodatkowych ołtarzy i konfesjonałów Metzger przeznaczył niewielkie nisze w bocznej ścianie, które nie przerywają ciągłości wnętrza, a na zewnątrz uwidaczniają się jako niezbyt wyraziste segmenty dołączone do bryły nawy głównej. Schody, umieszczone na prawo od wejścia głównego, zapewniają dostęp z ulicy na taras wejściowy. Elewacje zewnętrzne pozostawiono w nieosłoniętym betonie, podczas gdy ściany wnętrza obłożono płytami tufu.

Wyróżniające cechy budowli wykreowane zostały z dużą świadomością, o czym przekonuje okolicznościowe wydawnictwo, w którym Metzger przedstawił swoje założenia, ujęte – co charakterystyczne dla awangardowych modernistów – w bezceremonialne i wyraziste sformułowania[305]. Jego wypowiedź (w sposób znamienny dla ideologii modernistycznej) akcentowała znaczenie logiki budowlanej w procesie tworzenia kościoła i kwestię adekwatności przestrzeni do funkcji. Konstrukcja kościoła – według jego mniemań – powinna się opierać na najprostszych formułach. W opinii architekta budowla w swoim zewnętrznym wyrazie musi ukazywać wartości tektoniki oraz przejrzystość konstrukcji. Cechy budowli miały być sprowadzone do tych jakości, jakie wnoszą ściany, kolumny i dach. Budowla powinna zespalać wymienione składniki tak, aby mogły one jednoznacznie określać swoje przeznaczenie: osłaniania, dźwigania i przekrywania. Metzger podkreślał w swojej wypowiedzi, że ważne jest, żeby cały ten budowlany spektakl od początku wywiedziony został z możliwości, jakie zapewnia użycie żelbetu. W związku ze szczególnym przeznaczeniem budowli architekt uznał, że świętość, która związana jest z budynkiem kościelnym, dotyczy zadania przemieniania zgromadzonych w Kościół. Budynek – jak parament liturgiczny – służy przemianom zachodzącym wśród zebranych, lecz nie ma przy tym samoistnej świętości i nie jest częścią przemiany. Powinien nakierowywać na Chrystusa (przez zaznaczenie pozycji ołtarza i jego jedności z gminą), być wspólnototwórczy (przez kształt dający poczucie przebywania w zintegrowanej grupie) i jednocześnie bezosobowy (by nie wzbudzać poczucia, że świętość może istnieć poza uświęconą społecznością). Chrystocentryzm, tożsamy z altarocentryzmem, powinien się wyrażać przez uczynienie z ołtarza rzeczywistego centrum akcji liturgicznej i ośrodka skupienia.

Zachętą dla wprowadzenia półokrągłego zakończenia kościoła było podobne rozwiązanie zastosowane przez Bartninga w Stahlkirche w Kolonii[306]. Motyw wolno stojących ścian jest wywodzony z ewangelickiego Petri-Nicolaikirche w Dortmundzie, budowli wzniesionej według projektu Karla Pino i Petera Grunda[307].

[305] *Einweihung der St. Karls Kirche, den 28. Oktober 1934* (za: Brentini 1994, s. 73).

[306] Brentini 1994, s. 74; Christ-Janer 1962, s. 128–135; James 2000, s. 59–61.

[307] Brentini 1994, s. 74; Pfammatter 1948, s. 72.



142. Volker Giencke, kościół w Aigen, 1990–1992, Ennstal, Austria

Rozwiązanie przyjęte przez Metzgera w części wejściowej, gdzie demonstrowane są w dobitny sposób związki między elementami dźwigającymi i dźwiganymi, przypomina konkursowy projekt dworca w Genewie (Cornavin) z 1925 roku autorstwa Marta Stama[308]. Motyw przepływu przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej, który eksponowany jest przez rozwiązanie zadaszonego tarasu, również może mieć źródło w projekcie Stama, ale może też być następstwem przenikania idei zawartych we wczesnych pracach Giediona.

Kościół Mosera w Bazylei i kościół Metzgera w Lucernie wymieniane są wspólnie jako przykłady modernistycznej architektury sakralnej w Szwajcarii, choć dopiero ten drugi wydaje się odpowiadać ideałom Neues Bauen i jednocześnie spełniać postulaty Ruchu Liturgicznego[309]. W porównaniu z kościołem w Bazylei pewne środki artystyczne zostały w kościele w Lucernie rozwinięte i dopowiedziane. Zestawiając kościół Metzgera z wcześniejszym dziełem Mosera, należy zwrócić uwagę przede wszystkim na sposób posłużenia się żelbetem. Dzieło Mosera sprawia wrażenie ciężkiego i wykonanego z bardziej tradycyjnych materiałów, podczas gdy Metzger wydobył możliwości stosowania betonu do tworzenia dzieł optycznie lekkich i cienkich, wyraźnie dalej posunął się także w upraszczaniu form i redukowaniu struktury do podstawowych składników. Półokrągłe zakończenie części ołtarzowej zadziwiająco jednoznacznie znosi tradycyjne rozróżnienie między prezbiterium a nawą. Obie części zostają do tego stopnia złączone, że nie jest możliwe stwierdzenie, czy to nawa otrzymała takie zakończenie, czy też prezbiterium rozwinięte zostało do rozmiaru nawy. Muck charakteryzuje sposób ukształtowania części ołtarzowej jako „świętą zatokę", rozwijając metaforykę stosowaną przez Schwarza. Pasmo podstropowych okien skłoniło też Mucka do przywołania Schwarzowskiej metafory kielicha otwierającego się na światło[310].

Od drugiej połowy lat dwudziestych demokratyczne systemy polityczne znalazły się w Europie w sytuacji kryzysu. Od Litwy (1926 rok, Smetona) i Polski (1926 rok, Piłsudski) na wschodzie kontynentu po Portugalię (1928 rok, Salazar) i Hiszpanię (1933 rok, Franco) na zachodzie kontynentu u władzy znaleźli się dyktatorzy rozwijający autorytarne systemy rządzenia. Polityka może być uznana w tym wypadku za szczególnie wyrazisty przejaw pewnej zmiany mentalnej w społeczeństwach europejskich, która podważała dalszy rozwój modernizmu. Jak zauważył to Peter Hammond w swojej książce *Liturgy and Architecture*, w późnych latach trzydziestych Szwajcaria była jedynym państwem europejskim, w którym podtrzymano przy życiu nową tradycję architektury kościołów. Hammond, jako zwolennik takiej architektury, pominął oryginalne propozycje wielu architektów działających w końcu lat trzydziestych w Europie, szczególnie w Niemczech, które nie były zaliczane do nurtu awangardowego, ale niewątpliwie miał rację, stwierdzając, że szwajcarskie propozycje z tego okresu (między innymi kolejne dzieła Metzgera, prace Baura i Dreyera) należały do najlepszych dzieł architektury modernistycznej, również gdy włączyć w ten zbiór dzieła świeckie. W kościołach tych formy modernistyczne wystąpiły masowo zarówno w języku

[308] Brentini 1994, s. 74.

[309] Birkner 1975, s. 102.

[310] Muck, *dz. cyt.*, s. 155 (za: Brentini 1994, s. 74–76).



143. **Josef Gočár, Kościół św. Wacława, 1926–1927, Praga**



144. **Josef Gočár, Kościół św. Wacława, 1926–1927, Praga**

architektonicznym, jak i w rozwiązaniach służących liturgii, przyczyniając się do powstania budowli jawnie eksponujących fascynację nowoczesną techniką. Przykładem tej tendencji może być kościół św. Jana w Bazylei z 1936 roku, dzieło Ernsta Friedricha Burckhardta i Karla Egendera[311]. Kościół ten przeznaczony był dla gminy protestanckiej, z oczywistych więc względów wątek reform liturgicznych i ich wpływu na przemiany w kształtowaniu wnętrz miał tu mniejsze znaczenie. Fakt zrównania pozycji kaznodziei i gminy w wyznaniach protestanckich już dużo wcześniej przyczynił się bowiem do ujednolicenia przestrzeni wewnętrznej, a antysensualistyczne wątki w teologii miały wpływ na ograniczenie dekoratywizmu. Obaj architekci zradykalizowali te tradycje i stworzyli prostą salę zebrań, którą określają trzy ściany, przeszklony front, podłoga i płaski dach. Rozpoznawczym składnikiem budowli pozostaje wieża z uwidocznionym żelaznym szkieletem, nadającym jej silnie industrialny charakter. W podobny sposób konstruktorskie cechy zaprezentuje dopiero pół wieku później austriacki kościół w Aigen autorstwa Volkera Giencke [il. 142][312]. Gdy modernizm powrócił do Szwajcarii, ojczyzny Le Corbusiera, pojawiło się pytanie o wpływ tradycji kalwińskich na preferowaną przez niego estetykę. Niektórzy, szczególnie bardziej publicystycznie zorientowani autorzy, jak Duncan Stroik, głoszą wręcz, że przejęcie przez katolicką architekturę sakralną funkcjonalistycznych ideałów jest tylko elementem szerszego zjawiska „protestantyzacji" tej architektury. „Koncepcja kościoła jako audytorium czy teatru na planie koła pochodzi od budynków kalwińskich, które były zaprojektowane tak, by umożliwić ludziom dobrą słyszalność i widoczność kaznodziei – tak jak w Charenton we Francji projektu de Brosse'a z 1621 roku" – napisał ten amerykański autor[313].

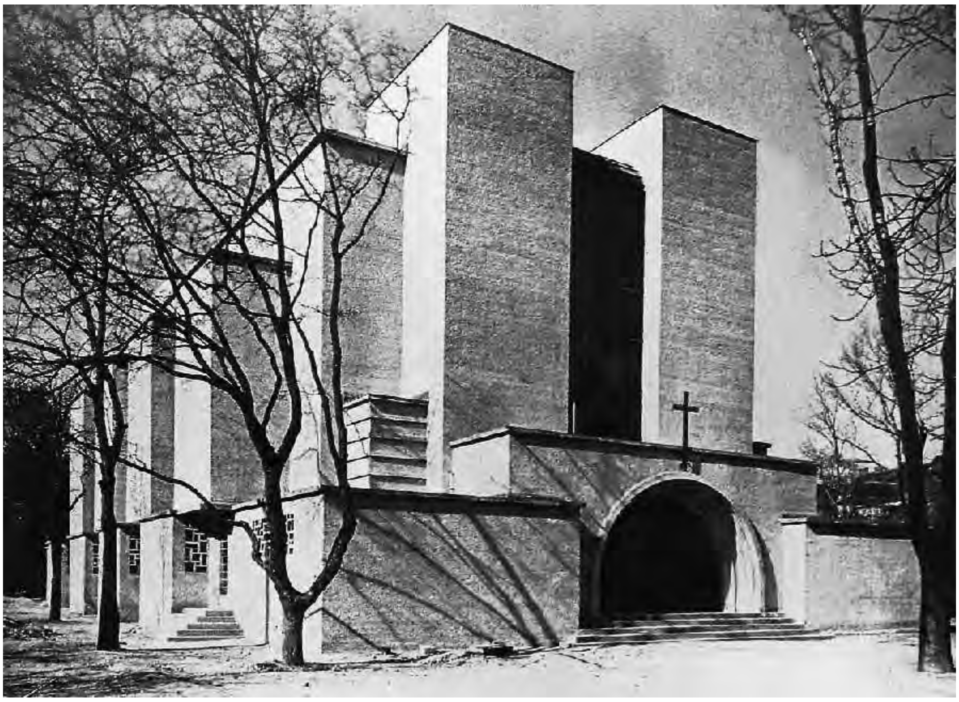
[311] Brentini 1994, s. 76.

[312] Loriers 1993, s. 76–78.

[313] Stroik 1997.



145. Aladár Árkay, kościół Świętego Serca Jezusowego, 1932–1933, Budapeszt



146. Aladár Árkay, kościół Świętego Serca Jezusowego, 1932–1933, Budapeszt

Modernizm w Europie Środkowej

Modernizm miał swoich zwolenników w większości krajów Europy i choć w pierwszej połowie XX wieku nigdzie nie uzyskał dominującej pozycji, pojedyncze jego dzieła powstawały w wielu europejskich miastach. Doskonałym przykładem modernizmu w jego funkcjonalistycznej wersji jest kościół św. Wacława w Pradze, zbudowany przez Josefa Gočára w latach 1926–1927 [il. 143–144][314]. W nietypowy, schodkowy sposób ukształtowany dach zwiększa ilość górnego, naturalnego światła, podczas gdy pełne ściany nawy dają poczucie izolacji od świata zewnętrznego. Okna zaokrąglonego prezbiterium rozświetlają ołtarz, kierując uwagę na ośrodek akcji liturgicznej. Modernistyczna jasność i prostota niczego nie odbierają poczuciu przebywania w sakralnym wnętrzu. Wysoka nawa wyraźnie przypomina nawy kościołów gotyckich, a wyrazista wieża jednoznacznie definiuje budowlę jako kościół. Umieszczenie w wieży zegara, ponadto jej charakterystyczny, wydłużony, kanciasty kształt oraz prześwity w górnej części wyraźnie wskazują na szwajcarskie wzory.

Skomplikowane dzieje pierwszych świątyń wybudowanych w duchu awangardowego modernizmu w Europie można prześledzić na przykładzie kościoła Świętego Serca Jezusowego w dzielnicy Budapesztu Varosmajor, wzniesionego według projektu Aladára Árkaya w latach 1932–1933 [il. 145–146][315]. Autor tego dzieła dał się poznać wcześniej jako architekt tworzący w stylu narodowego romantyzmu, a jego nowe dzieło powstało opodal budowli, którą niewiele lat wcześniej stworzył właśnie w tym stylu. Cokół partii wejścia ukształtowany został w identyczny sposób jak zbudowany przez Árkaya kościół kalwiński w Budapeszcie, gdzie zastosowany motyw domku portalowego zaczerpnięto z neoromańskiego Luterkirche w Karlsruhe. Nowa budowla wykazuje jednak wszelkie cechy niezbędne do zaliczenia jej do awangardy. Cienkie żelbetowe ściany tworzą kompozycję prostopad-

[314] Heathcote 2001, s. 38. W latach 1926–1927 podobny kościół Gočár zbudował w Hradec Králové – por.: Pfammatter 1948, s. 78; Šlapeta 1996, s. 40.

[315] Ferkai 1998, s. 262–265; Bonta 1996, s. 160.

łościennych brył, w której partie w betonie alternowane są zamknięciami ze szkła, będącymi nie tyle oknami, ile szklanymi ścianami, jakie zabsolutyzował w swojej twórczości Mies van der Rohe. W zamierzeniu zarówno zewnętrzne elewacje, jak i ściany wewnątrz miały być pozostawione w surowym, chropowatym betonie. I tu właśnie zaczyna się druga część historii tej budowli. Konserwatywni przedstawiciele hierarchii kościelnej w niespotykanie agresywny sposób zareagowali na wznoszony obiekt. Pojawiły się określenia „garaż Pana Boga" i „fabryka Pana Boga". Pod wpływem krytyki przed kongresem eucharystycznym w 1938 roku pokryto kościół z zewnątrz płytami trawertynu. Ustawioną z boku wolno stojącą wieżę połączono ze świątynią arkadowym pasażem. Następnie nad wejściem umieszczono dwa stylizowane reliefy z aniołami autorstwa Béli Ohmanna. Wnętrze zostało złagodzone freskami i malowidłami na aluminiowych panelach. Również inni artyści Szkoły Rzymskiej wpisali się w to dzieło. W rezultacie tych zabiegów pod koniec trzeciej dekady XX wieku śmiały eksperyment modernizmu przekształcono w klasycyzujący italianizujący Gesamtkunstwerk. Świadectwem narastającego znaczenia klasycyzmu i modernizmu o włoskich wpływach jest także franciszkański kościół św. Antoniego z Padwy w dzielnicy Budapesztu Pasaret, zbudowany według projektu Gyula Rimanóczy w latach 1931–1934[316].

Klasycyzm i styl heroiczny

Jak zauważył Brentini, zadaszony kolumnowy taras poprzedzający kościół Metzgera w Lucernie może być zinterpretowany jako parafraza frontowej części antycznej budowli świątynnej[317]. Fakt ten zwraca uwagę na szczególną rolę dziedzictwa antyku w architekturze modernizmu. Istniejąca zależność, przebiegająca w sposób złożony, komplikowana jest przez sytuację, w której część znawców ocenia podtrzymanie ciągłości z tradycją klasyczną pozytywnie (Kaufmann, Collins), a część negatywnie (Zevi, Banham). Zależność ta wielokrotnie zmieniała się w ciągu XX wieku i przyjmowała różne postaci w kolejnych okresach rozwoju architektury tego okresu. Szczególnie skomplikowanym zagadnieniem jest stosunek do klasycyzmu części niemieckiej architektury sakralnej czasów końca Republiki Weimarskiej i początków III Rzeszy, w tym przede wszystkim dzieł Böhma i Schwarza. Architektura ta przejmowała pewne klasycyzujące wzorce z dzieł Neues Bauen, którym nadawała własne, odmienne od modernistycznych uzasadnienia (co wzbudza pewne zakłopotanie, choć ostatecznie przekonuje swoją argumentacją), ale też nasycała wątki klasycyzujące treściami głęboko różnymi od zasad chrześcijaństwa, a zbliżonymi do politycznych religii niemieckiej prawicy schyłku lat dwudziestych (co ujawniane jest przez współczesnych badaczy jako poważna sprzeczność).

Klasycyzm pierwszej dekady XX wieku był konsekwencją negatywnej oceny sytuacji w kulturze końca XIX stulecia[318]. W opinii takich teoretyków kultury, jak Max Nordau czy Richard Hamann, skrajny indywidualizm i odrywanie sztuki od zadań moralnych i społecznych są przejawami degeneracji i rozkładu, które prowadzą społeczeństwa do obłędu i upadku. Nordau większość cech typowych dla kultury *fin de siècle'u* uważał za symptomy zgnilizny, jakiej towarzyszą anarchia i zbrodnia. Postulował, aby artystów pokroju Wagnera, Nietzschego czy Wilde'a oraz francuskich symbolistów zdyskredytować w przyszłości jako przestępców, osoby pozbawione naturalnych, zdrowych instynktów i zdroworozsądkowej mo-

[316] Ferkai 1998, s. 265; Macsai 1996, s. 118.

[317] Brentini 1994, s. 74.

[318] Moravánszky 1998, s. 365–405.

ralności klasy średniej. Sposobem na rekonstrukcję społeczeństwa miał być powrót do ideałów antyku. Już w 1898 roku, w odpowiedzi na konkurs wiedeńskiego czasopisma „Der Architekt" na esej o tematyce „Dawne i nowe kierunki w architekturze", pojawiły się wypowiedzi, które odnowienie architektury łączyły z klasycyzmem. Konkluzją zwycięskiego eseju von Dahlena było stwierdzenie o „naglącej potrzebie tworzenia artystycznej jedności zgodnie z pryncypiami architektury starożytnej"[319]. Zdobywca drugiej nagrody, Adolf Loos, wyraził wówczas pogląd, że budownictwo – jako zjawisko związane ze zwyczajami, które rozwijały się przez wieki – powinno być działalnością opartą na trwałych rozwiązaniach, sztuką szczególnie konserwatywną. Domagał się stanowczego obstawania przy klasycznej tradycji również podczas tworzenia architektury przyszłości. Loos, często przedstawiany przez historyków architektury jako prekursor awangardowego modernizmu, był klasycystą i jeszcze w 1922 roku zaproponował wzniesienie wieżowca dla „Chicago Tribune" w kształcie doryckiej kolumny.

Podobnie wyrażali się także inni teoretycy, a wśród nich Leopold Bauer i Jacob Prestel, ale szczególne znaczenie miały poglądy Paula Klopfera podsumowane w książce *Von Palladio bis Schinkel: Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus* (1911 rok), w której dokonał on rozróżnienia między naśladowaniem form antycznych a dokonaniem „klasycznej operacji w związku z określonym zadaniem"[320]. Rozróżnienie takie pozwalało na rozwój formalnego zasobu sztuki klasycznej i usprawniało jego możliwości wyrażania nowych idei. W tym duchu wypowiadał się także Fritz Schumacher podczas założycielskiego spotkania niemieckiego Werkbundu w 1907 roku. Schumacher połączył szacunek dla artystycznych jakości dawnych czasów z szacunkiem dla nowoczesnych form egzystencji społecznej, w tym również z industrializacją. Działalność Petera Behrensa, a zwłaszcza formy fabryki AEG w Berlinie z 1910 roku, były najlepszym przykładem pogodzenia klasycznej kultury z cywilizacją techniczną.

Jože Plečnik

Ważnym wątkiem większości decyzji o użyciu form klasycznych było wykorzystanie ich antyindywidualistycznego potencjału do odrodzenia gmin społecznych i religijnych. Taka właśnie motywacja przyświecała projektowi wiedeńskiego kościoła Świętego Ducha autorstwa Jože Plečnika z 1910 roku [il. 147][321]. Plečnik ukształtował fasadę tej budowli jako wykonany w betonie fronton antycznej greckiej świątyni, nadając elementom pochodzącym z estetyki industrialnej i klasycznej religijne treści. Surowość i chropowatość betonu miały wzbudzać uczucia grozy wobec losu Chrystusa i sytuacji chrześcijanina w świecie. Dodatkowe znaczenie miało podniesienie do rangi sztuki cech środowiska pracy robotników – parafian dzielnicy Ottakring, gdzie zbudowano kościół. Plečnik uwznioślił tu biedę i sposób życia mieszkańców, kojarząc ich z życiem i wartościami religijnymi pierwszych chrześcijan. Klasyczne komponenty ukazane zostały jako stabilne punkty oparcia w rozchwianym systemie zbiorowych przekonań, pozwalające na powrót do tych wartości, które wydają się bardziej objawione niż wytworzone. Plečnik stworzył tę budowlę w ramach swojej koncepcji „architektury wieczystej", której składnikami miały być formy istniejące poza *hic et nunc*, niezależne od zmiennych dziejów, kultur i terytoriów. Archaiczny język architektury zakorzeniony był w świecie podstawowych zjawisk stworzonych ręką Boga, a powroty do jego wyrażeń dawałyby nadzieję, że wykorzystanie wolnych od niedoskonało-

[319] Josef Freiherr von Dahlen, *Die alte und neue Richtung in der Baukunst*, „Der Architekt" 1898, t. 4, s. 30 (za: Moravánszky 1998, s. 371).

[320] Paul Klopfer, *Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus*, Paul Neff Verlag, Esslingen 1911 (za: Moravánszky 1998, s. 375).

[321] Moravánszky 1998, s. 402–404; Wąs 2004, s. 34–38.



147. Jože Plečnik, kościół Świętego Ducha, 1910, Wiedeń

ści wzorców pozwoli na przywołanie najważniejszych treści. Ponadindywidualne, nieludzkie formy industrialnego klasycyzmu mogły wydawać się przerażające, ale w tym wypadku kojarzone były z cechami tej jedynej pewnej i godnej zaufania ostoi ludzkiej wspólnoty, jaką dla Plečnika był Bóg.

Gunnar Asplund

„Strach i trwoga", bojaźń i drżenie – opisane przez Kierkegaarda stany ludzkiej egzystencji objawiające się wobec przeczucia Boga, które można uznać za ukryty temat dzieła Plečnika – dostrzeżone zostały także w innym słynnym wytworze klasycznej estetyki okresu pierwszej połowy XX wieku, jakim był leśny cmentarz projektu Gunnara Asplunda i Sigurda Lewerentza w Sztokholmie [il. 148]. Prace nad jego ukształtowaniem rozpoczęto już w 1917 roku, ale główny obiekt, jakim była cmentarna kaplica przed krematorium, ukończono dopiero w 1940 roku. Ricardo Porro, autor interesującego komentarza na temat sztokholmskiego założenia, wysunął twierdzenie, że scharakteryzowane przez Kierkegaarda odczucia były głównym źródłem inspiracji w tworzeniu dzieła, które już z natury swojego przeznaczenia kulminowało emocje spraw ostatecznych[322]. Porro, kubański

[322] Porro 1993, s. 92–96.



148. Gunnar Asplund, kaplica krematorium w Sztokholmie, 1940



150. Gunnar Asplund, kaplica cmentarna w Sztokholmie, 1918–1920



149. Gunnar Asplund, kaplica krematorium w Sztokholmie, 1940

emigrant, pisarz i architekt działający w Paryżu, przedstawił na temat ponurego, nordyckiego miejsca wywód odsłaniający – jak to nierzadko z dziełami klasycyzmu bywa – dramatyczne napięcia emocji, tkwiące w ideowych założeniach dzieła dwóch szwedzkich autorów. Zdaniem Porro, nagromadzenie wątków religijnych w kulturze nordyckiej nie jest sprawą wyjątkową i przypomniał w tym kontekście twórczość szwedzkiego mistyka Emanuela Swedenborga, dramaty Strindberga

i Ibsena, filmy Dreyera i Bergmana oraz filozofię Kierkegaarda[323]. W twórczości wymienionych Skandynawów powtarzają się wątki zmagania z wiarą i oporu wobec Boga, wśród których dokonana przez Kierkegaarda analiza postawy Abrahama wobec nakazu Boga, aby zgładził swojego syna, osiąga największą sublimację. Porro przedstawia problem bardzo bezpośrednio: Asplund i Lewerentz, tworząc cmentarz, identyfikowali się z Abrahamem w chwili, gdy był on gotów złożyć ofiarę ze swojego syna. Próbowali oddać uczucie strachu przed śmiercią i otwarcia się na przyszłość, na transcendencję. Tak jak Abraham nie mógł bez wiary mieć pewności co do swojej decyzji poświęcenia życia syna, tak przybywający na cmentarz żałobnicy nie mogą bez wiary mieć pewności – swojej i swoich bliskich – przyszłości po śmierci[324].

Związek między opisanym religijnym dramatem a cmentarnym założeniem osiągnięty został w złożony i trudny do opisania sposób. Punktem wyjścia był tradycyjny szwedzki leśny cmentarz, gdzie zmarli chowani byli wśród drzew, bez wyznaczania uporządkowanych alei i ścieżek. Jest to początek krajobrazu śmierci ukształtowanego przez artystów. Jego nastrojowe wartości może oddać jedynie wyzwolony od naukowej ścisłości język literackiego opisu, w którym – jak u Franco Borsiego – wolno przypomnieć o „ścinającym krew w żyłach wyciu wiatru w dziewiczym lesie i ponad wielkimi łąkami"[325]. Mur z dużych, zgrubnie obrobionych i dopasowanych kamieni wydziela obszar cmentarza, do którego prowadzi długa, wyłożona kamieniem droga wśród łąk. Podążanie w stronę cmentarza wzbudza nastrój zbliżony do klimatu przedstawionego w obrazie Arnolda Böcklina *Wyspa umarłych*, gdzie stojący w łodzi żałobnik przewożący trumnę dopływa do skalistej wyspy przeznaczonej na cmentarz i wyposażonej w ozdobione archaicznymi portalami komory grzebalne. Podążając drogą w stronę kolumnady poprzedzającej kaplicę i krematorium, można dostrzec po prawej stronie drogi potężny, kamienny krzyż wyrastający bezpośrednio z murawy. Krzyż uświęca całą okolicę, przemienia ją w otwartą świątynię, ale też wprowadza wątki panteistyczne, które są trwałym elementem skandynawskiej religijności. Krzyż na łące, tak jak krzyż w górach na obrazie Caspara Davida Friedricha czy zrujnowane świątynie pochłaniane przez naturę malowane przez tego artystę, ukazują śmierć jako element naturalnego cyklu obumierania i ponownego odradzania się nieskończonego życia, również w ten sposób przypominając o zmartwychwstaniu.

Klasycystyczna budowla poprzedzająca kaplicę i umieszczone pod nią krematorium przyjęła kształt rzymskiego domu atrialnego sprowadzonego do najbardziej podstawowych form [il. 149][326]. W świetle wewnętrznego otworu ustawiono rzeźbę przedstawiającą śmierć i zmartwychwstanie. Śmiałe przekształcenia na klasycznych formach, jakie dokonano, tworząc to uroczyste i monumentalne wprowadzenie do kaplicy pogrzebowej, wyprzedza zbudowana wcześniej przez Asplunda inna kaplica, umieszczona głębiej w lesie cmentarnym [il. 150][327]. Budowla zainspirowana została pałacykiem w parku Liselund na duńskiej wyspie Mön, stworzonym w latach 1792–1795 przez Andreasa Kirkerupa według wzorów szwajcarskich i skandynawskich chałup[328]. Teoretyczną podstawą pałacyku był esej *abbé* Laugiera z 1753 roku, w którym w duchu Kartezjusza rozważał on najbardziej podstawowe zasady wszelkiej architektury[329]. Interpretacja archetypicznej chaty *abbé* Laugiera uwidacznia się przede wszystkim w przedniej części kaplicy, utworzonej przez trzy rzędy drewnianych kolumn, na których wsparto wysoki dach. Odwracając kolejność widzenia, można powiedzieć, że we frontalnym widoku dach pokryty łupkiem (poczernionym karbolineum) prezentuje się jak kamienna piramida posadowiona na kolumnach. Ozdobą dachu Asplund

[323] Tamże, s. 92.

[324] Tamże, s. 93.

[325] Borsi 1987, s. 137.

[326] Wrede 1980, s. 189–204; Caldenby 1985, s. 120–129; Jones 2006, s. 204–218.

[327] Wrede 1980, s. 32–38; Caldenby 1985, s. 66–71; Jones 2006, s. 62–71.

[328] Paavilainen 1979, s. 105; Donnelly 1992, s. 174; Jones 2006, s. 67.

[329] Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture: Observations sur l'architecture*, Gregg P., Farnborough 1966 [reprint drugiego, rozszerzonego wydania z 1765 roku (La Haye, Paris)]. W języku angielskim: Marc-Antoine Laugier, *An essay on architecture*, przeł. i wstępem opatrzył Wolfgang Hermann, Anni Hermann, Hennessey and Ingalls, Los Angeles 1977.

uczynił rzeźbę kobiecego Anioła Śmierci autorstwa Carla Millesa, wybitnego szwedzkiego rzeźbiarza w podobnie zadziwiający sposób przekształcającego klasyczne tematy[330]. Druga część budowli ukrywa we wnętrzu salę przekrytą kopułą umieszczoną bezpośrednio na ośmiu doryckich kolumnach. Kaplica o motywach klasycznych i regionalnych, romantyczny krajobrazowy park śmierci, potężny krzyż i w duchu zmodernizowanego klasycyzmu ukształtowane krematorium są polemiką z pospolitym funkcjonalizmem, ponieważ w niczym nie odnoszą się do zwykłych potrzeb człowieka. *Powrót do transcendencji*, tytuł eseju Porro na temat założenia Asplunda i Lewerentza, wydaje się wobec tego najbardziej właściwym odczytaniem zamierzeń obu artystów.

Z pojęciem klasycyzmu może być kojarzonych wiele postaw i formuł. Gdy wśród różnych możliwych do wymienienia cech uwaga zwrócona zostanie na wyróżnik, jakim jest powściągliwość, wówczas odsłania się jego zależność od sił, przeciwko którym skierowane jest tłumienie: gwałtownym uczuciom, a niekiedy szaleństwu. Klasycystyczny patos pojawia się wtedy, kiedy jednostka powściąga emocje pochodzące ze zbiorowości lub zjawisk nadnaturalnych. Klasycyzm powagi ma pewną przeciwwagę w klasycyzmie wyciszonego życia. Uznanie dla tego ostatniego można dostrzec w relacji z ośmiomiesięcznej podróży po Włoszech Hildinga Ekelunda, opublikowanej w 1923 roku w czasopiśmie „Arkkitehti"[331]. Autor tego *itinerarium* stwierdził, że antyk wraz ze swoimi kolumnami, architrawami, gzymsami i całym arsenałem form jest imponujący, lecz nudny. Między tym wszystkim Ekelund dostrzegł niezwykły urok niewyszukanych, prostych włoskich domostw o harmonijnych proporcjach. Kierując się podobnym nastawieniem, w 1924 roku Alvar Aalto w szkicu willi opartej na wzorze rzymskiego domu atrialnego i na podstawie wrażeń ze zwiedzania Herkulanum umieścił sznur na pranie z rozwieszoną bielizną[332]. Klasycyzm zbliżony został do zwykłego życia i uwydatnione zostały jego użytkowe cechy. Z kolei Asplund z podróży do Włoch wyniósł zrozumienie dla architektonicznych „błędów" występujących w budowlach wznoszonych przez mało wyrafinowanych budowniczych czy wynikłych z przebudów, co skłoniło go do naruszania w swoich projektach zasad symetrii i uzupełniania form zorganizowanych odstępstwami od chłodnej logiki[333]. Bez tego etapu przełamywania rozumnych konwencji klasycyzmu „przypadkowymi" wtrętami trudno jest zrozumieć walory zhumanizowanego modernizmu, którym zasłynęła architektura Alvara Aalto, Sirénów czy Juha Leiviskä[334]. W obszarze architektury sakralnej przejawem tego „nieostrego" klasycyzmu był między innymi wykonany przez Aalto konkursowy projekt kościoła w Töölö z 1927 roku, gdzie zespół budowli ukształtowany został jak małe włoskie miasteczko. „W centrum kompozycji znajdowała się wieża dzwonnicza, przez którą należało przejść, żeby dostać się do kościoła" – napisał Simo Paavilainen. Między budynkami parafialnymi zaplanowano różne placyki, podwórza, arkadę i taras otwierający się na park. „Na wzgórzu stanęło małe fińskie San Gimignano czy Orvieto"[335].

Erik Bryggman

Odmianą odstępstw od klasycystycznych konwencji było stosowanie czystych, rzadkich i jaskrawych kolorów w połączeniu z spokojnymi formami antycznego pochodzenia. Budynek Sali Koncertowej w Sztokholmie (1920–1926) szwedzkiego klasycysty Ivara Tengboma pomalowany został na kolor jaskrawoniebieski, budynek Instytutu Pracy w Helsinkach (1925–1927) Blomstedta i Tauchera – na

[330] Caldenby 1985, s. 70; Jones 2006, s. 64.

[331] Paavilainen 1979, s. 103.

[332] Tamże.

[333] Tamże.

[334] Heathcote 2001, s. 60–63, 74–85 (Sirénowie), 148–159 (Leiviskä). O Juha Leiviskä także w: Stock 2003, s. 286–287.

[335] Paavilainen 1979, s. 117.



151. Erik Bryggman, kaplica cmentarna, 1938–1941, Turku



152. Erik Bryggman, kaplica cmentarna, 1938–1941, Turku



153. Erik Bryggman, kaplica cmentarna, 1938–1941, Turku

kolor czerwono-fioletowy, a helsiński kościół w Töölö (także z końca lat dwudziestych) Hildinga Ekelunda – na kolor różowy. Wymiana impulsów między klasycyzmem a funkcjonalizmem w latach dwudziestych prowadziła w rezultacie do dzieł, w których pochodzenie form jest trudne do ustalenia. Upatrywana niegdyś przez badaczy logika rozwoju form wyjątkowo silnie zakłócana była w dziełach wybitnych, w których duży udział miał czynnik indywidualnej inwencji. W ko-



154. Rudolf Schwarz, kościół Bożego Ciała, 1930, Akwizgran



155. Rudolf Schwarz, kościół Bożego Ciała, 1930, Akwizgran



156. Rudolf Schwarz, kościół Bożego Ciała, 1930, Akwizgran

lejnej dekadzie, w latach trzydziestych, przykładem takiej pracy jest kaplica pogrzebowa w Turku (1938–1941) Erika Bryggmana, w której klasycystyczno-funkcjonalistyczne formy zmiękczone zostały przez organiczne i romantyczne ujęcie [il. 151–153][336]. Poczynając od założeń projektowych, budynek wydaje się umyślną polemiką z zasadami Neues Bauen, a może także z kościołem Bożego Ciała w Akwizgranie projektu Rudolfa Schwarza. W początkowym zamierzeniu kapli-

[336] Jetsonen 2003, s. 14–29; Colquhoun 2002, s. 205–206; Quantrill 1995, s. 88, 96–99.

ca w Turku miała przyjąć kształt leżącego na dłuższym boku prostopadłościanu o gładkich, białych ścianach, rzadko poprzebijanych otworami okiennymi i wejściem. Komponowanie budowli z grup prostopadłościanów, charakterystyczne dla awangardowego modernizmu, podjął Schwarz w swoim wymienionym wyżej dziele, zestawiając jeden duży prostopadłościan nawy głównej z drugim, mniejszym, mieszczącym nawę boczną. Obok kościoła wystawił dzwonnicę połączoną z korpusem budowli pomostem umieszczonym na dużej wysokości. Zestaw brył – podobny do użytego przez Schwarza – Bryggman ustanowił punktem wyjścia swojej kompozycji, ale każdy ze składowych elementów poddał przekształceniu, polegającemu głównie na wprowadzeniu asymetrii. W elewacji frontowej wejście umieścił w prawym dolnym narożu, a małe prostopadłościenne okno – w lewym górnym. Wewnątrz kaplicy, za pomocą łuku o zarysie dolnej części kurzego jajka, wyodrębnił prezbiterium, które przysunął do prawego skraju nawy głównej. Zapewnił prezbiterium odrębne oświetlenie za pomocą długiego pasma niezbyt widocznych z nawy okien. Obie nawy rozdziela rząd pięciu gładkich kolumn, które po funkcjonalistycznym interludium, gdy kolumny zamieniono na wyszczuplone walce, otrzymują ponownie delikatną entazę. Ścianę niższej nawy bocznej architekt zastąpił całkowitym przeszkleniem, odsłaniającym w tej części kaplicy widok na sosnowy las. Żeby nie było wątpliwości co do zamiarów rezygnacji z symetrii, Bryggman ławki umieścił tylko po lewej części nawy głównej, aby jednak nie pogorszyło to widoczności ołtarza, ustawił je lekko ukośnie w stronę prezbiterium. Aleja prowadzących do kaplicy schodów z pociętych na płyty kamieni uzyskuje swoje przedłużenie w kamiennym podłożu przedsionka, a kamienna wykładzina wdziera się także na kilka metrów w głąb kościoła. O wzajemnym przerastaniu natury i białego, sztucznego tworu architektury ma także świadczyć bluszcz pokrywający ścianę ołtarzową, „jak gdyby natura ciągle jeszcze nie zaprzestała swoich roszczeń wobec tej jasnej, przestronnej i nadzwyczajnej przestrzeni"[337]. Dzwonnica umieszczona lekko na uboczu wyrasta z niewielkiego kamiennego nasypu, a przez jej gładką, tynkową skórę przezierają w dolnej części polne kamienie. Czy istnieje jakakolwiek możliwość ujęcia tego dzieła wybitnego talentu w kategoriach stylistycznych? Może należałoby mówić o romantycznym postfunkcjonalizmie o cechach klasycznych. Nawet tak długi termin nie wyczerpywałby jednak tkwiących w dziele wpływów.

Rudolf Schwarz

Wspomniany wyżej fakt, że dzieło Bryggmana może być interpretowane jako polemika z kościołem Bożego Ciała projektu Schwarza, opiera się na utrwalonym, choć błędnym przekonaniu o reprezentatywności dzieła Schwarza dla Neues Bauen [il. 154–156]. Kościół projektu Schwarza, być może najważniejsza budowla sakralna XX wieku, dopiero w świetle publikacji z lat dziewięćdziesiątych XX stulecia, a zatem wydanych siedemdziesiąt lat po jego wybudowaniu, ukazuje swoje właściwe intencje i złożone wartości artystyczne oraz ideowe[338]. Najbardziej zaskakujące jest w nim to, że jego cechy formalne, choć identyczne z budowlami Neues Bauen, mają całkowicie inne źródła niż w wypadku dzieł niemieckiego i międzynarodowego awangardowego modernizmu. Niekiedy zaś cechy kościoła z Akwizgranu są pobieżnie zgodne z formalnym rodowodem Neues Bauen, ale mają inną wymowę ideową. Kolejna zawarta w dziele sprzeczność dotyczy tego, że ideowa wymowa dzieła głęboko religijnego mistrza nie jest zgodna z głównym

[337] Heathcote 2001, s. 61.

[338] Raith 1997, s. 32–35, 123–129.

nurtem doktryny katolickiej, a nawet może być traktowana jako obraz zwątpienia w sens drogi do Boga oferowanej przez chrześcijańskie Kościoły. Trudno o inne dzieło architektury XX wieku, którego prostota formalna połączona była z tak dużym nagromadzeniem tak poważnych sprzeczności.

Kościół Bożego Ciała oparty jest na kompozycji dwóch leżących sześcianów, które tworzą nawę główną i boczną, z wieżą – trzecim sześcianem, przypominającym zmonumentalizowany filar[339]. Pozornie nie może być budowli bardziej odległej od wzorów gotyku, a bliskiej wzorcom Neues Bauen, jest jednak dokładnie odwrotnie. Do końcowego kształtu Schwarz doszedł właśnie przez interpretację budowli gotyckiej przy użyciu nowych materiałów i nowej estetyki. W tamtym czasie istniało kilka możliwości kształtowania kościoła. Pierwsza polegała na daleko idącym wykorzystaniu wzorów budowli historycznych, jak w karkołomnym uproszczeniu można przedstawić metodę historyzmu. Ekspresjoniści w swojej twórczości starali się ograniczyć liczbę form bezpośrednio czerpanych z przeszłości, przenikać ducha gotyku i odnajdywać pewne godne kontynuowania jego zasady. Następne pokolenie (między innymi Böhm) zwróciło się do form archaicznych, bardziej pierwotnych. Metodę Schwarza można scharakteryzować jako krok następny, zbliżony do redukcji fenomenologicznej Husserla. Schwarz, wychodząc od form historycznych, poszukiwał form istotowych. Zbliżało go to do działań awangardowych modernistów, ale w tym samym miejscu ujawniały się decydujące różnice. W przeciwieństwie do narastającej tendencji separacji formy i treści, Schwarz uważał, że uzyskany kształt nie może być niezależny od założonego wcześniej znaczenia[340]. Nie akceptował rozumienia formy jako źródła przede wszystkim estetycznych doznań czy uznawania jej za konsekwencję poprawnie rozwiązanych funkcji. Zwracał ponadto uwagę, że traktowanie formy jako dodatku narzuconego przez artystę prowadzi do czynienia z form rodzaju ozdoby, podobnie jak w historyzmie. Zgłaszał poważne zastrzeżenia wobec absolutyzacji celowości w ramach jej materialistycznego rozumienia i sprowadzania celu do płaskiej użyteczności oderwanej od innych niż wyłącznie materialne potrzeby człowieka czy zbiorowości[341].

Jeśli przyjrzeć się dokładnie kościołowi Schwarza, można dostrzec, że zarówno w wyglądzie zewnętrznym, jak i we wnętrzu przyjmuje on kształt typowy dla kościoła gotyckiego. Smukłość proporcji i cienkość ścian przypomina gotyckie dążenia do ograniczenia funkcji nośnych ścian. Wydłużonej i bezcelowo wysokiej nawie głównej towarzyszy niższa i ciemniejsza nawa boczna. „Kształt zewnętrzny [...] jest melodią prostopadłościanów, jak katedra romańska, choć niektórym trudno jest zrozumieć tę mowę praform" – napisał Schwarz[342]. W tym czasie także Adolf Behne, jeden z teoretyków ekspresjonizmu, postrzegał kompozycje z wielkoskalowych kubicznych brył jako kontynuację gotyku[343]. Kształty poszczególnych brył i całej kompozycji z założenia nie mogły być przypadkowe. Choć oparte przede wszystkim na inwencji artystycznej, czerpały jednak swoją ważność z adekwatności do określonych treści. Te geometryczno-architektoniczne metafory dotyczyły treści religijnych, metafizycznych, odwoływały do myśli średniowiecznych mistyków przywoływanych w publikacjach Schwarza. Nadawanie prostym formom geometrycznym głębokiej wymowy ideowej wydaje się dziedzictwem koncepcji ekspresjonistycznych.

Twórczość Schwarza najlepiej może być scharakteryzowana jako kontynuacja ekspresjonizmu w nowych okolicznościach artystycznych i społecznych. Dla

[339] Karlinger 1931, s. 248–250; Widder 1968, s. 28.

[340] Głowacki 2006, s. 29, 127–128. O związku formy ze znaczeniem pisał Schwarz już w latach dwudziestych – por. Schwarz 1924, s. 274.

[341] Głowacki 2006, s. 60.

[342] Schwarz 1960, s. 29 (za: Głowacki 2006, s. 53).

[343] Adolf Behne, *Die Wiederkehr der Kunst*, Wolf, Leipzig 1919, s. 64–66 (za: Głowacki 2006, s. 53).

Schwarza zachowała znaczenie szczególna dla tego nurtu, w dużej mierze ahistoryczna koncepcja gotyku, zakładająca, że był to styl, w którym żywe wartości wiary (kierujące dzieło ku transcendencji) łączyły się bezproblemowo z racjonalnymi uzdolnieniami człowieka (umożliwiającymi tworzenie niezwykłych inżynierskich konstrukcji)[344]. Osiągnięcia techniczne miały być dowodem żywotności zgromadzenia wytwórców, a harmonia z pozaracjonalnymi celami była osiągana z pomocą sztuki. Sztuka we właściwy sobie sposób przemieniała twór techniki i treści wiary w całość unoszącą odbiorców w wyższe regiony ducha. Dla Schwarza gotycka katedra była tworem, której wnętrze otwiera się na wszechświat i transcendencję, ale jednocześnie ma konstytutywne znaczenie dla tworzenia wspólnot ludzkich[345]. Katedra, pod którym to pojęciem Schwarz rozumiał właściwie każde wzniosłe dzieło sztuki, nadawała kształt zbiorowości, jednoczyła ludzi pod wspólnym znakiem. W koncepcji Schwarza sztuka w kreacji dzieła architektury odgrywa rolę decydującą, jest opartą na ludzkiej wyobraźni zdolnością kreowania kształtów, które są wizualnymi metaforami treści i znaczeń zakorzenionych w metafizycznych podstawach świata. Kształtując właściwie formę, architekt wprowadza do swoich doznań porządek będący odbiciem porządku świata i odzwierciedla to w swoich kreacjach. Zorganizowany wizerunek, obraz w istotowych relacjach zgodny z porządkiem świata, miał być źródłem zorganizowania społecznego. Myśl o konserwatywnej rewolucji dokonującej się także przez obraz nie była w tym czasie obca również innym artystom wywodzącym się z niemieckiego ekspresjonizmu.

Mimo bliskiej i ścisłej współpracy, jaka istniała między Schwarzem a Romano Guardinim, wybitnym niemieckim teologiem, wydaje się, że architekt w niektórych kwestiach dawał się uwieść całkowicie niechrześcijańskim teoriom, a w innych daleko odchodził od głównych nurtów doktrynalnej poprawności. W swojej publikacji *Wegweisung der Technik*, przygotowanej w 1928 roku, w roku wzniesienia kościoła w Aachen, Schwarz w sposób typowy dla ideologów modernizmu poddał się zachwytowi nad wpływem techniki na współczesność i przekonaniu o przejawianiu się w produktach techniki ponadindywidualnych sił[346]. Jak wówczas twierdził, dzięki powtarzalności wytwarzania technicznego do głosu dochodzą ponadludzkie siły nadające przedmiotom monumentalną wielkość. Przedmioty tracą zakorzenienie w świecie czysto ludzkim, a zyskują siły wypływające ze świata jako całości. Zdaniem Schwarza, rozszerzanie się produkcji technicznej wpływa na charakter epoki, wzmaga ludzkie dążenia do odnoszenia sukcesu, zwiększania szybkości i osiągania wielkości. Architekt dostrzegał, że takie cele prowadzą do dehumanizacji świata, ale nie uchylał się od takich konsekwencji. „Prawdziwa twarz tego czasu jest niemiłosierna i gorzka, ponieważ ten nowy czas dąży do tego, co wielkie, co jest panowaniem i siłą" – napisał w swoim eseju[347]. Akceptacja nowoczesności jako wyrazu boskości tkwiącej w podstawach świata ziemskiego wyraziła się w nadaniu kościołowi fabrycznego wyglądu. Schwarz miał świadomość, że kult świętości immanentnej pozostaje w sprzeczności z boskością transcendentną, właściwą chrześcijaństwu, wyraźnie uległ jednak urokowi swoich „nowych czasów". Właśnie kult własnego czasu najbardziej zbliża Schwarza do świeckiego modernizmu. Objawiające się w „nowych czasach" święte – choć z ziemskiego świata pochodzące – siły ukazane zostały we wnętrzu kościoła jako radykalna Inność. Do jej zobrazowania Schwarz użył pustki, symbolizującej zerwanie z wszystkim, co znane, zrozumiałe czy bliskie. Chrześcijańscy komentatorzy, zwłaszcza Guardini, próbowali zinterpretować ją w ramach doktryny katolic-

[344] Szeroko przedstawił ten problem Głowacki 2006, s. 54–66.

[345] Tamże, s. 9–10, 57–59.

[346] Schwarz 1979, s. 36–39, 76–77.

[347] Tamże, s. 76 (za: Raith 1997, s. 126).

kiej, w której rzeczywiście pustka służyła między innymi św. Janowi od Krzyża do wyobrażenia stanu duszy stosownego, by mogła w niej zadziałać łaska wiary wlanej, pochodzącej od Boga. W tym duchu Guardini pisał, że w pustce kościoła wyraża się „to, co wychodzi ponad kształt i pojęcie", oraz że „jeśli człowiek otworzy się na nią, odczuje w niej wówczas pełną tajemnicy obecność"[348]. Innym sposobem na wpisanie kościoła Schwarza w nurt ortodoksji było formułowanie opinii, że świątynia ta odpowiada celom Ruchu Liturgicznego, dla którego świętością właściwą chrześcijaństwu jest wyłącznie zebranie liturgiczne. Uświęcona jest jedynie gmina stanowiąca Kościół, nie zaś budynek. Pozbawienie kościoła wszelkich ozdób czy wyznaczników świętości miało zwracać uwagę na świętą zbiorowość, zgromadzonych ludzi uświęconych obrzędem przemieniającym ich w Chrystusa – jedyny prawdziwy Kościół. Przedkładanym interpretacjom nie można całkowicie zaprzeczyć, niemniej pomijają one pewne ważne cechy dzieła Schwarza wyraźnie się im przeciwstawiające. Przede wszystkim, w odróżnieniu od kościołów zgodnych z ideałami Ruchu Liturgicznego, budowla Schwarza nie obrazuje, nie kształtuje i nie podtrzymuje formami architektury religijnej wspólnoty. W stosunku do osiągnięć architektonicznych wykreowanych w ramach reformy liturgii stanowi krok wstecz. Konserwując tradycyjny kształt nawy kościelnej, Schwarz, odnosząc się do form przeszłych, uczynił z nich przypomnienie, pewien „obraz" – pozbawiony jednak pełnej zrozumiałości, nieoswojony i nieludzki. Funkcjonująca w tym wnętrzu gmina nie może się czuć pewnie. Wspólnotowe świętowanie nie zmienia poczucia obcości, nie zbliża do Boga. Reprezentowana w kościele świętość zachowuje dystans wobec zgromadzenia. Budowla nie koi żadnego niepokoju, nie podtrzymuje nadziei. Podążając za poglądem wygłoszonym przez Raitha, można zaryzykować nawet stwierdzenie, że zachodzi sytuacja wręcz przeciwna: obcość kształtu i pustka wnętrza odsłaniają beznadziejność przekonania, że zachowywany obrządek jest pewną drogą do Boga[349].

Jest sprawą bardzo interesującą, że już w 1931 roku w autorskim komentarzu do kościoła w Akwizgranie można odnotować zmianę stanowiska w wielu budzących kontrowersję kwestiach[350]. Przede wszystkim Schwarz zakwestionował utrzymywany w środowiskach awangardowych modernistów pewnik dotyczący dominacji czynnika technicznego we współczesności. Przyjął, że technika zajmuje ważną pozycję wobec wielu innych dziedzin, w tym wobec sztuki i architektury, ale zauważył, że formy artystyczne mogą nadal pozostawać pod wpływem idei piękna czy być kształtowane jako zależne od określonych wartości religijnych. Wyraził przekonanie o możliwości dalszego eksperymentowania w zakresie budownictwa sakralnego (również zgodnie z estetyką ruchu Neues Bauen), ale zwrócił uwagę, że niepowodzenie na tym obszarze będzie oznaczać nie tylko porażkę nowoczesnej architektury sakralnej, lecz także całej nowoczesnej architektury. Takie niepowodzenie odnosiłoby się przede wszystkim do uchylenia poczucia ciążenia czasu współczesnego nad ludźmi, silniejszego zwrócenia się ku mniej zmiennym składnikom rzeczywistości oraz bardziej jednoznacznego zakorzeniania ich w transcendencji. Wieczność nie byłaby jedynie pogłębioną trwałością czy przejawem tajemniczej głębi świata, lecz śladem Boga w świecie. Dalszy rozwój Schwarza, opisany wyżej jako kontynuacja tendencji ekspresjonistycznych, przebiegał w kierunku zwiększania roli czynników wieczystych w architekturze, w czym można się dopatrywać osobliwej odmiany klasycyzmu. Postępowanie Schwarza nie było w tym czasie wyjątkiem a niektóre rozwiązania dzielił on między innymi z Dominikusem Böhmem, Clemensem Holzmeistrem, Hansem Herkommerem czy Emilem Fahrenkampem[351].

[348] Romano Guardini, *Die neuerbaute Fronleichnamskirche in Aachen*, „Die Schildgenosen" 1931, t. 11, s. 266 (za: Raith 1997, s. 127).

[349] Raith 1997, s. 128. Szerszą interpretację pustki w dziele Schwarza przedstawił Wąs 2007, s. 94–97.

[350] Schwarz 1931, s. 284–287; Raith 1997, s. 132.

[351] Raith 1997, s. 13.

„Styl heroiczny"

Dominikus Böhm

W niemieckiej architekturze schyłku Republiki Weimarskiej i początków III Rzeszy wyodrębniany jest obecnie w historiografii architektury XX wieku osobny nurt, w którym doszło do nadzwyczajnego nagromadzenia sprzecznych ze sobą założeń i wartości. Nurt ten, określony przez Franka-Bertolda Raitha jako „styl heroiczny", reprezentowany jest zwłaszcza w obszarze budownictwa kościołów, gdzie najsilniej przejawił się problem pogodzenia uwznioślenia współczesności z szacunkiem dla ponadhistorycznych składników życia społecznego. Zwyczajowa dla historiografii architektury XX wieku konstrukcja wyjaśniająca, oparta na antynomii tradycjonalizm-nowoczesność, nie może być tutaj zastosowana w pełni, ponieważ „styl heroiczny" świadomie próbował być jednocześnie tradycjonalistyczny i nowoczesny. We wcześniejszej literaturze (między innymi w publikacjach Tafuriego i Dal Co czy Leonarda Benevolo) zajmowanie pozycji pośredniej między tradycjonalizmem a nowoczesnością było oceniane raczej negatywnie[352]. W pracach Pehnta czy Kahle osobna pozycja niemieckiego budownictwa sakralnego zyskała już większe uznanie[353]. Wyodrębnienie „stylu heroicznego" przez Raitha zakrawa z kolei na pewną przesadę, lecz pozwala przyjrzeć się różnym źródłom ideowym i artystycznym, jakie miały wpływ na wybitną twórczość grupy niemieckich architektów przełomu lat dwudziestych i trzydziestych[354]. Ważną pozycję w ramach tego „stylu" Raith przypisał kościołowi Chrystusa Króla w Leverkusen-Küppersteg projektu Dominikusa Böhma [il. 157–159][355].

Kościół Böhma zbudowany został w latach 1927–1928, a ze względu na wyjątkowe nagromadzenie heterogenicznych wpływów stanowi celny przykład dążeń architektów wyodrębnionego nurtu. W pierwotnym założeniu jego początkiem miała być mało wyrazista zabudowa mieszkalna, której obrzeże bez żadnego zaznaczenia miało przechodzić w wieżę kościelną[356]. Na jednym z późnych projektów kościoła rodzaj okien zastosowanych w części budynku mieszkalnego pojawia się w dolnej kondygnacji wieży, dodatkowo zacierając różnicę między budynkiem świeckim a kościołem[357]. Niezgodnie z charakterem tego rozwiązania wieża (niezrealizowana w całości) miała prezentować się solidnie i dobitnie przemawiać o swoim przeznaczeniu. Czyniące bardziej świeckim zamierzenie zmniejszenia odrębności wieży zestawione zostało z innym, całkowicie przeciwstawnym zamiarem spotęgowania jej tradycyjnych wyróżników. Ambiwalencje w ten sposób rozpoczęte godne są hasła Venturiego, które zwiastowało początek postmodernizmu: złożoność i sprzeczność (*Complexity and contradiction*, 1966)[358]. Fasadę dużej ceglanej bryły kościoła wypełnia uskokowy, arkadowy portal, w którym zamiast tympanonu przestrzeń nad wejściem podzielono wertykalnymi betonowymi szczeblami wydzielającymi wąskie, pionowe okna[359]. Można tylko podziwiać śmiałość Böhma w tworzeniu tego rodzaju zestawień materiałów i form. Wnętrze zorganizowano jako wariację na temat barokowego typu kościoła ścienno-filarowego[360]. W ścianach-filarach dzielących i rytmizujących wnętrze wycięto arkadowe przejścia tworzące obejście. Gęsto ułożone drewniane belki stropu przebiegają od wejścia aż do ściany prezbiterium, podkreślając jedność nawy i części kapłańskiej. Jedności tej zaprzecza zastosowanie dwóch pozbawionych funkcji nośnych filarów, które oddzielają prezbiterium od przestrzeni gromadzenia wiernych. W jednym z wcześniejszych projektów Böhm zamierzał dokonać tego oddzielenia za pomocą ścian perforowanych arkadowymi otworami. Niemal każdy z wymie-

352 Tafuri 1977, s. 253; Benevolo 1984, s. 178–180; Raith 1997, s. 10–11.

353 Pehnt 1979, s. 78; Kahle 1990, s. VII; Raith 1997, s. 15–16.

354 Na temat twórczości Böhma w czasach panowania narodowego socjalizmu – por. Voigt 2005a, s. 22–23.

355 Raith 1997, s. 89–100. Por. także Voigt 2005a, s. 37.

356 Raith 1997, s. 92–93.

357 Tamże, il. 59, 60.

358 Venturi 1966.

359 Hoff 1962, s. 173.

360 Tamże, s. 172.

nionych wyżej składników kompozycji kościoła (a zwłaszcza wolno stojące filary i arkadowe ściany) zyskał w dalszej twórczości Böhma rozwinięcie, a dzięki wystąpieniu także w działalności innych twórców „stylu heroicznego" otrzymał godne uwagi uzasadnienia ideowe i teoretyczne.

W wyglądzie kościoła możliwe są do odnalezienia komponenty związane z tradycjami architektury historyzmu (między innymi neoromański portal), ekspresjonizmu (w tym na przykład posługiwanie się cegłą jako wyróżniającym materiałem budowlanym), niedwuznaczne wpływy Neues Bauen (kubizowanie, gładkie elewacje, rzeczowość), ale także opisanego przez Raitha „stylu heroicznego" – zadziwiającego w swoich dążeniach do stworzenia nowoczesnego sakralnego stylu obowiązującego dla całego budownictwa publicznego, nie tylko dla kościołów. Powiązania kościoła z Leverkusen z wartościami religijnymi dotyczyły trzech różnych, wzajemnie sprzecznych typów religijności: charakterystycznej dla schyłku Republiki Weimarskiej religii politycznej (określanej niekiedy mianem „głodu mitu"), ponadkonfesyjnej religijności uniwersalnej (inspirowanej odkryciami ówczesnych religioznawców, między innymi Otto, Durkheima, Junga) i religijności chrześcijańskiej (wspartej aktywnością reformatorów liturgii, głównie van Ackena i Guardiniego)[361].

Rozpatrując sposób, w jaki Böhm odnosi się do możliwości kształtowania architektury w duchu historyzmu, warto zwrócić uwagę, że w kościele Chrystusa Króla architekt nie posługuje się pełnym zakresem form danego historycznego stylu, lecz jedynie pojedynczymi, izolowanymi motywami, formami czy rozwiązaniami przestrzennymi. W stosunku do analizowanej budowli takim motywem jest wspomniany romanizujący portal, wyolbrzymiony do tego stopnia, że szczytowy punkt archiwolty przerywa linię dachu, a tak ukształtowana forma wejścia w dużej mierze wypełnia całą fasadę. Niewielka liczba bezpośrednich odwołań do dawnych form jest jednak całkowicie wystarczająca do stworzenia wrażenia wielkiego szacunku dla średniowiecznej przeszłości. Innym rodzajem odniesienia do przeszłości było posłużenie się wizerunkiem wywołującym wrażenie kontaktu z budowlą przeszłości. Böhm działał na wrażenia, kształtował formy tak, żeby mógł się pojawić określony nastrój czy klimat. W opisywanej budowli istnieje jednak nieustanne napięcie między przeciwstawnymi dążeniami. Z jednej strony miała być ona częścią zabudowy mieszkalnej i uwzględniała charakter budownictwa miejskiego, z kolei nadana jej pewna przysadzistość oswajała ją i przemieniała w coś swojskiego i małomiasteczkowego. Wydaje się, że całą twórczość Böhma wypełnia tęsknota za chrześcijańsko uporządkowanym światem o wymiarach niedużego miasta epoki przedindustrialnej[362]. Z historyzmem wiąże Böhma ponadto okoliczność, że kształtowane przez niego formy nigdy nie wydają się treściowo puste[363]. Część z nich, jak użyty w Leverkusen wizerunek typowego kościoła, ma prostą zrozumiałość. Inne z kolei formy sugerują – jak zostanie to dalej opisane – niejasne treści o sakralnym charakterze. I nawet kiedy Böhm, podobnie jak awangardowi moderniści, stosuje formy czyste i abstrakcyjne, to również one uzyskują u niego treściowe odwołania. Opisywane tu selektywne odnoszenie się do przeszłości czy przedłużanie ciągłości stosowania określonych form i ich znaczeń w równym stopniu można uznać za przejaw późnego historyzmu, jak i ekspresjonizmu. Trudności w pojęciowym ustaleniu pewnych właściwości artystycznych kościoła Chrystusa Króla związane są również z tym, że cechy, które można by związać z historyzmem czy ekspresjonizmem, występują u Böhma jako zanikające i drugorzędne wobec poszukiwań bardziej nowoczesnych środków wyrazu. Budowla z Leverkusen uwidacznia, że Böhm uznawał za

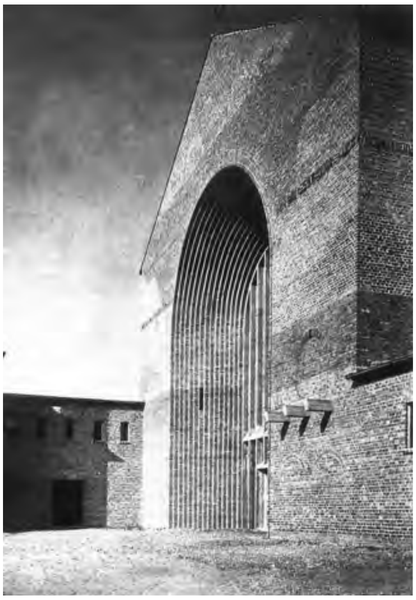
[361] Raith 1997, s. 16–17 (Rudolf Otto), 100–101 (kościół jako symbol religijnej wspólnoty), 106–108 („głód mitu").

[362] Tamże, s. 103.

[363] Schwarz 1927, s. 226; Raith 1997, s. 104.



157. Dominikus Böhm, kościół Chrystusa Króla, 1927–1928, Leverkusen



158. Dominikus Böhm, kościół Chrystusa Króla, 1927–1928, Leverkusen



159. Dominikus Böhm, kościół Chrystusa Króla, 1927–1928, Leverkusen

stosowne zacytowanie danego historycznego motywu (w sposób właściwy późnemu historyzmowi), rozumiał sens stojący poza konkretnymi motywami (co było typowe dla ekspresjonizmu), ale próbował postąpić dalej i uzyskać wyraz, który byłby wolny od prostego zakorzenienia w przeszłości czy teraźniejszości.

Dominacja nowoczesności wśród środków wyrazu kościoła Chrystusa Króla nie oznacza, że formy „przezwyciężone" nie mają niekiedy bardzo wysokiej jakości estetycznej i artystycznej. Dotyczy to przede wszystkim ekspresjonistycznych walorów dzieła. Kościół z Leverkusen bez szczególnych zastrzeżeń może być potraktowany jak wybitne dzieło ekspresjonizmu, zwłaszcza w jego odmianie określanej jako Backsteinexpressionismus. Choć odwołuje się bardziej do form romańskich niż gotyckich, możliwe jest właśnie ujęcie go jako innej niż gotycyzująca odmiana architektonicznego ekspresjonizmu i zestawienie wraz z berlińskim kościołem Am Hohenzollernplatz projektu Fritza Högera z 1933 roku. Eksponowany w zewnętrznym wyglądzie ceglany materiał połączony został ze stereotomią formy charakterystyczną dla budowli romańskich. Odwołaniu do siły wyrazu budowli romańskich (bryła, portal) towarzyszą inne historyzujące formy, które przy bliższym spojrzeniu wydają się ze sobą logicznie niezgodne. Wnętrze kościoła reprezentuje dużą prostotę zaczerpniętą z kościołów wczesnochrześcijańskich (podkreśloną belkowym stropem). W ten prosty układ wstawiony został barokowego pochodzenia system ścian-filarów, który komplikuje formę i czyni ją niejasną. Mimo zamiarów połączenia kościoła z zabudową mieszkalną, co obniżałoby jego rangę, budowla dalece wznosi się ponad codzienność, wytwarza aurę godności i dominacji. Świątynię wyróżnia siła koncepcji artystycznej opartej na walorze pomnikowości, uroczystości i – zaczerpniętej może z baroku – chęci pouczania i napominania. Uwaga widza koncentrowana jest na fasadzie, w której olbrzymi portal nie tylko zaprasza, lecz też przymusza do wejścia. Mimo tradycyjnego posłużenia się pokazową fasadą nie brakuje w budowli cech o bardziej nowoczesnym charakterze. Böhmowi wyraźnie zależało na zaznaczeniu samodzielnej pozycji artystycznej. Uwidacznia to kompozycja bryły, w której wykorzystano jeden z najbardziej charakterystycznych motywów architektonicznego ekspresjonizmu, jakim było wykorzystanie narożnikowego usytuowania budowli. Początkiem zabudowy kościelnej jest narożnik wieży, kolejną jej częścią jest dziedziniec wciśnięty w inny, negatywowy narożnik, aż w końcu obserwator konfrontowany jest z potężną bryłą kościoła, która z kościelnego placu prezentuje się jako pnący się ku górze trzeci narożnik. Żeby podkreślić rolę ukośnego spojrzenia na kościół, wejście na plac przed kościołem dostępne jest przez schody z boku dziedzińca.

Równie ważne są związki kościoła z nowoczesnym budownictwem. Dzieła ruchu Neues Bauen uznawane były przez długi czas za reprezentatywne dla lat dwudziestych, chociaż miały wówczas więcej przeciwników niż zwolenników. W niewielkim też stopniu łączyły się z ideowymi problemami licznych prawicowych nurtów politycznych Republiki Weimarskiej[364]. Mimo sceptycyzmu czy wrogości, jakie żywili wobec Neues Bauen wybitni teoretycy i architekci, propozycje ruchu – przez swój radykalizm i zdecydowanie, z jakim były głoszone – stały się nieuchronnym punktem odniesienia także dla jego przeciwników. Między tradycyjnym podejściem a radykalną awangardą kształtowały się bardzo różnorodne zjawiska, w tym między innymi przejmowanie niektórych form Neues Bauen, odrzucanie ich uzasadnień i nadawanie im całkowicie odmiennych znaczeń. Pewne artystyczne formuły mogły też być wizualnie do siebie podobne (szczególnie gdy dochodziło do upraszczania form), jednak były one wywodzone z głęboko różniących się założeń. W architekturze kościoła w Leverkusen występuje wiele

[364] Raith 1997, s. 15–16.

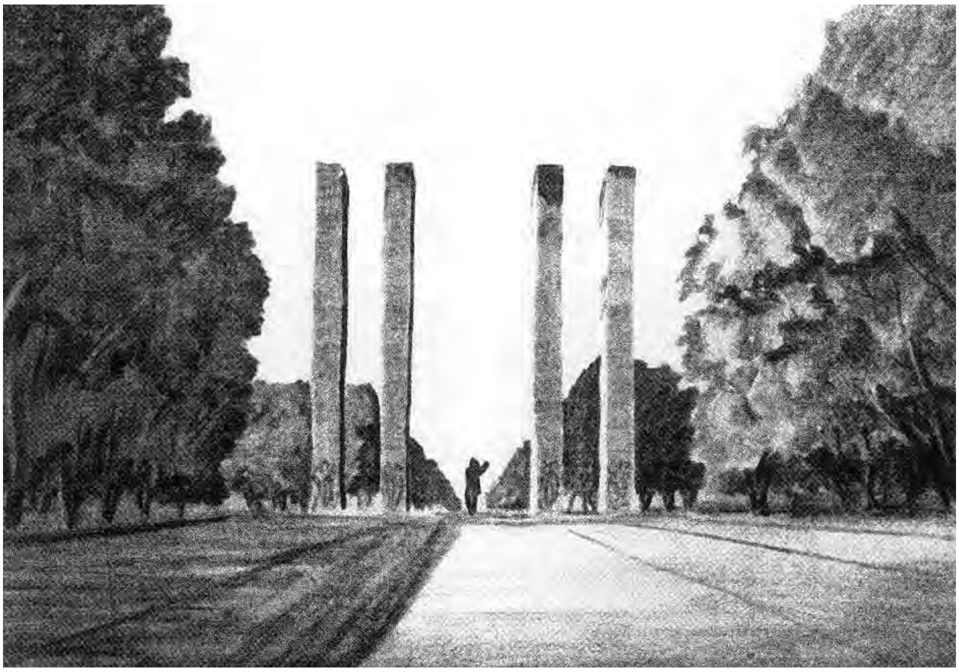
rozwiązań artystycznych niezaprzeczalnie pochodzących z dzieł Neues Bauen, choć umieszczono je w zdecydowanie niemodernistycznym kontekście, próbowano pogodzić z irracjonalnymi wartościami i nasycić niedającymi się zracjonalizować znaczeniami. Podstawowym powodem tych działań była próba odczytania współczesności jako kolejnej aktualizacji ukrytych w głębi świata, niezmiennych w swojej istocie możliwości. W takim ujęciu najbardziej nawet nowatorskie wytwory sztuki czy techniki traktowane były jako objaw zakorzenionych w człowieczeństwie sił życiowych.

Odrzucanie czasu, odrzucanie rozróżnienia między „starym" i „nowym", przyczyniło się do sytuacji, w której to, co archaiczne, i to, co nowoczesne, było niemożliwe do rozróżnienia. W kościele Chrystusa Króla wielu cechom trudno jest jednoznacznie przypisać ich pochodzenie. Ogólna prostota, posługiwanie się prostymi bryłami oraz gładkimi i pozbawionymi dekoracji płaszczyznami może uchodzić za objaw inspiracji awangardową architekturą, lecz równie uprawnione jest ujęcie tych cech jako rezultatu zabiegów archaizacyjnych. Rzeczowość budynku, jego kompozycja ze stereometrycznych, funkcjonalnie różnorodnych części, przebijający się momentami wdzięk dzieła wytworzonego mechanicznie – wszystkie te właściwości mogą być kojarzone z nostalgią modernistów za czymś ponadosobowym, obiektywnym czy odpowiednim dla zbiorowości. Niemal każda forma dzieła kontrastowana jest z inną o odmiennym pochodzeniu. Niepokrytym tynkiem ceglanym elewacjom zewnętrznym towarzyszy podobny charakter wnętrza. Jednak mimo głębokiego wrażenia, jakie pozostawia na widzu dzisiejsze ukształtowanie wnętrza – ciepły, lekko nieregularny brąz ścian zharmonizowany z żywymi tonami belek stropu – Raith przypomniał, że Böhm (jak dla większości swoich kościołów) przewidywał otynkowanie wnętrza[365]. Biel ścian wzmacniałby sterylność pomieszczenia i inaczej na gładkich ścianach funkcjonowałoby światło. Wszelki ślad po rzemieślniczym charakterze – wnoszony przez ceglany materiał – zniknąłby całkowicie, a pojawiła się czysta forma świata fabrycznych wyrobów, wyrozumowanych abstrakcji czy głuchego milczenia absolutu.

Sens nowoczesnej architektury sprowadzany był niekiedy do przyjmowania przez budowle określonego wyglądu, co przyczyniało się do zacierania różnic między budynkami o różnym przeznaczeniu. Szkoła, szpital, ratusz, biurowiec, a nawet kościół otrzymywały zbliżony kostium. Na znaczeniu straciła także hierarchia zadań budowlanych. Kościół Böhma wydaje się zbliżać do tych zasad. W pierwotnym zamierzeniu został wpasowany w zabudowę mieszkalną w ten sposób, że narożnik wieży miał stanowić zakończenie zwykłych budowli i zarazem początek budowli sakralnej. Zaplanowany przez Böhma brak zaznaczenia przejścia między dwoma typami budownictwa stoi jednak w sprzeczności z monumentalizacją bryły i użyciem wyraźnych historycznych wyróżników budowli kościelnej.

Znaczną grupę artystycznych cech kościoła w Leverkusen tylko z umiarkowaną trafnością można określić jako przynależne do późnego historyzmu, ekspresjonizmu czy Neues Bauen. Wśród właściwości kościoła występują też takie, których nie można przypisać do żadnego z opisanych w dotychczasowej historiografii nurtów. Dzieło w szczególny sposób posługuje się monumentalizmem i prezentuje się jako budowla publiczna z określonym celem społecznym. Niektóre jej elementy są w niespotykany dotąd sposób związane z ówczesnymi poszukiwaniami głębszych podstaw rzeczywistości, próbami odsłonięcia porządku rzeczy i transcendentnego źródła form. Początkiem innych zaś form jest refleksja nad dostępnymi możliwościami artystycznymi, głównie nad historyzmem i propozycjami Neues Bauen. Wyraźnie zaznacza się w budowli rosnący dystans do prostego przejmowa-

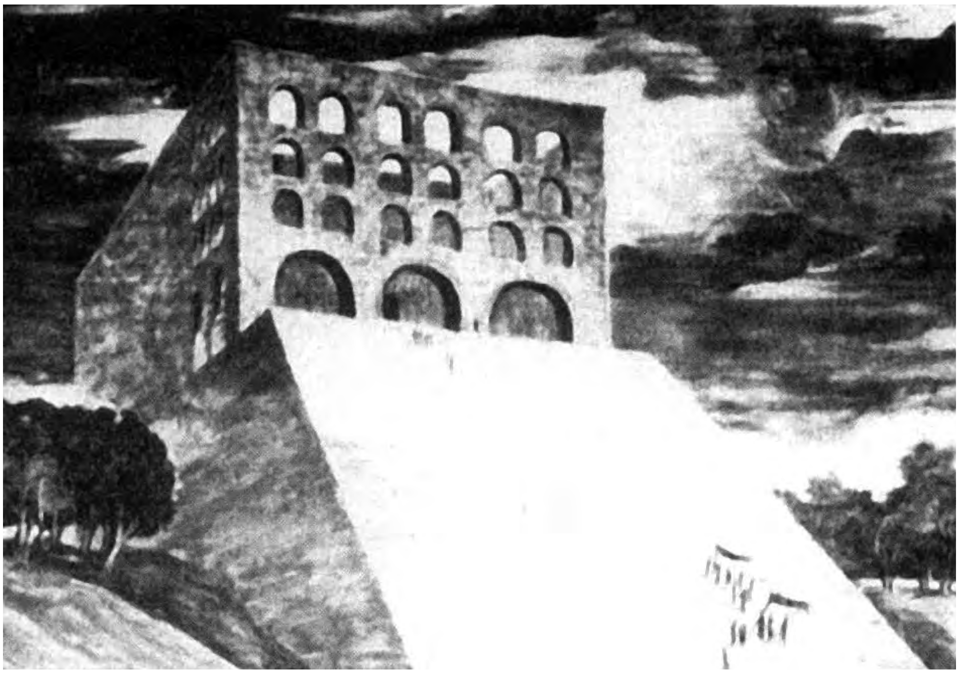
[365] Tamże, s. 95.



160. Dominikus Böhm, projekt pomnika Pracy Narodowej, 1933

nia form dawnej architektury, motywowany brakiem ich żywego oddziaływania. W miejsce interpretacji przeszłości pojawia się postulat oceniania form na podstawie możliwości ich aktywnego udziału w życiu wspólnoty. Nowa odmiana monumentalizacji oparta była na woli wytworzenia nastroju uroczystości, publicznego święta odnawiającego wspólnotę. Równie złożony związek kształtuje się w stosunku do form Neues Bauen. To właśnie na podstawie tych obserwacji Frank-Bertold Raith wyciągnął wniosek o funkcjonowaniu w budownictwie publicznym innego jeszcze nurtu, który określił jako „styl heroiczny". Kierunek ten tworzył się w formalnej bliskości Neues Bauen, ale nie wykorzystywał jego racjonalnych przesłanek, jak funkcja czy konstrukcja. Nawet wtedy, kiedy objawia się w nim akceptacja zdobyczy techniki lub przemysłu, zgoda na te oraz inne cechy dynamicznej nowoczesności wiązana była z tradycyjnymi wyobrażeniami o stabilnych podstawach świata i wynikającym z nich porządku. „Styl heroiczny" był próbą potraktowania nowej, zmiennej rzeczywistości jako połączonej z tradycyjnie rozumianymi metafizycznymi podstawami świata. Można go rozumieć jako wynik przekonań religijnych, w obrębie których irracjonalne moce świata objawiają się w coraz to nowych, ale obejmowalnych przez ludzi postaciach. Zadanie artystów miało w tych okolicznościach polegać na odnalezieniu pierwiastków duchowych w nowych przejawach rzeczywistości i przez sztukę zharmonizowanie tego, co wyłania współczesność z metafizycznymi podstawami.

Nowy styl był częścią złożonej ówczesnej religijności. Została ona w tym okresie pogłębiona przez bogatą refleksję nad istotą religii, wyrażała społeczną potrzebę regeneracji społeczeństwa (na podstawie nowej świadomości religijnej), a jeszcze inną jej częścią były zabiegi podejmowane przez katolicki ruch reform liturgii. Dające się wyróżnić główne składniki miały różne źródła, logicznie się wykluczające. Trzy nowe postaci religijności, to jest naukowa refleksja o religii, pożądanie nowej religii uzdrawiającej społeczeństwo i sięgający do źródeł chrześcijaństwa ruch reform, pozostawiły w kościele w Leverkusen wyraźne ślady. Architektura



161. Dominikus Böhm, projekt pomnika Pracy Narodowej, 1933

„stylu heroicznego", jakkolwiek rozpada się na pojedyncze, wysoce subiektywne dzieła, była częścią tej skomplikowanej religijności i odegrała w niej ważną rolę. Budownictwo publiczne, którego częścią była architektura sakralna, nie było wyłącznie odbiciem świata społecznego, ale także poważnym czynnikiem przemian ideowych i społecznych. Funkcja, jaką przyznano sztuce, wiązała się z wysoką pozycją, jaką nadawano czynnikom irracjonalnym, szczególnie symbolom i obrazom. Pod wpływem popularnej w czasach weimarskich filozofii Nietzschego rozwijane były koncepcje obrazu zakładające nie tylko jego sprzeczność z pojęciem, ale także jego możliwości uprzywilejowanego, niemal proroczego wglądu w istotę rzeczy[366]. Obraz – rozumiany jako wyobrażenie – był uznawany za narzędzie mających się dokonać duchowych przemian, określanych mianem „konserwatywnej rewolucji". W kreacji nowego społecznego świata artystyczne wyobrażenia (czy to literackie, czy na przykład architektoniczne) miały odegrać decydującą rolę. Objawiały one niepodważalne metafizyczne podstawy społeczności, łączyły się w nową mitologię i ożywiały wspólnotę. Neues Bauen właśnie w tym kontekście krytykowane było za brak w jego założeniach wspólnotowego przeżywania czynników irracjonalnych i społeczną niefunkcjonalność. W przeciwieństwie do tego dzieła „stylu heroicznego" miały być częścią i czynnikiem nowej religii, miały do spełnienia zadania dalece przekraczające wypełnianie pospolitych, materialnych funkcji. Związane ze „stylem heroicznym" budownictwo publiczne jawi się na tym tle jako heroiczna, ale i rozpaczliwa próba przejęcia zadań tradycyjnych religii.

W architekturze kościoła w Leverkusen występuje przynajmniej kilka składników bezpośrednio związanych z zarysowanym wyżej „stylem heroicznym" i jego religijnymi podstawami. Należą do nich: dwa niefunkcjonalne filary w strefie ołtarza (we wczesnych rysunkach kościoła pomyślane jako dwie krótkie ściany arkadowe), trzy równie niefunkcjonalne konsole po prawej stronie portalu oraz wizerunek archaicznego domu, który stał się podstawą ukształtowania bryły koś-

[366] Tamże, s. 107.



162. Dominikus Böhm, kościół św. Józefa, 1930-1932, Hindenburg (obecnie Zabrze)

cioła. Filary w strefie ołtarza oddzielają prezbiterium od nawy i są dość niezrozumiałe w twórczości mistrza dobrze poinformowanego o ideach ujednolicania przestrzeni wewnętrznej[367]. Zgodnie z pomysłami reformatorów liturgii, ołtarz nie powinien być oddzielany od wiernych, ale wręcz ustawiony tak, by mógł być przez zgromadzenie otoczony. Sens użycia filarów ujawnia się dopiero wtedy, gdy zostanie przypomniane, że podobnych filarów Böhm użył w jednym z projektów pomnika Narodowej Pracy z 1933 roku [il. 160][368]. W tej koncepcji pomnik miały stanowić cztery wysoko sterczące filary, między którymi rytm odstępów wskazywał na użycie jako wzorca łuku triumfalnego. Można się domyślać, że forma łuku triumfalnego uznana została przez Böhma za zbyt historyczną i zredukowana do przedhistorycznej, bardziej pierwotnej postaci. Podobnej redukcji użył Böhm w projekcie pomnika Wagnera w Lipsku (także z 1933 roku)[369]. Zastosował tam uproszczone elementy budowli kościelnej, a mianowicie nawę, którą tworzyło jedynie wgłębienie w gruncie, apsydę w formie półkolistej ściany oraz stojącą swobodnie wieżę. W obu pomnikach Böhm posługiwał się formami, które uży-

[367] Tamże, s. 94.

[368] Tamże, s. 113–115.

[369] Tamże, s. 112–113.

wane były przez niego również w budowlach sakralnych, w pomnikach jednak mógł zradykalizować swoje pomysły, nie będąc zmuszany do kompromisów tradycjami budownictwa kościelnego. Łuk tęczowy, łuk triumfalny czy wieża stają się w projektach Böhma słupem, kolumną czy stelą, prawie czystym znakiem, jakby niestworzonym ręką ludzką. Utworzone ten sposób formy zawieszone są między niebiańskim nieskalaniem a czymś, co można uznać za początek świadomych poczynań człowieka. Niebo i ziemia zbliżane są do siebie. Przez takie powoływanie się na archetypiczny, wiecznie ważny sposób działania człowieka, wydaje się, że zostaje zniesiony motyw czasu, zwłaszcza zaś powiązania i skojarzenia z określonym czasem. Tak ujęty kształt nie stoi jednak w sprzeczności z własnymi czasami, ale pogłębia świadomość czasu własnego. Pierwotna forma była postrzegana jako ta, której nie można wywieść z historycznego rozwoju, a zatem jako znoszącą działanie czasu, zwykłej ludzkiej historii. Może należałoby tu mówić o czasie mitycznym, w którym funkcjonują treści wieczne, nieodmienne, choć możliwe do ciągłych aktualizacji. Właściwe myśleniu mitycznemu odwołanie się do formy pierwotnej jest przywoływaniem pewnego *principium*, które nie jest już mitem, lecz istotą życia, właściwie samym przejmującym czcią życiem[370]. W archaicznych formach architektury poszukiwano sił, które skutecznie organizowałyby moce kolektywu i dawały mu poczucie pozarozumowej głębi osiągniętego zjednoczenia. Odwołania do archaicznych form kultu stawiały jednostkę w mniej samodzielnej pozycji. Wobec takich form przestawała ona być samodzielnym podmiotem, a stawała się „przedmiotem wszystkich podmiotów", częścią świata społecznego[371]. Nie po raz pierwszy antykizujące czy archaizujące formy architektury okazują się skierowane przeciwko rozprzęgającemu subiektywizmowi i indywidualizmowi.

Modelem czasów, w których objawia się nowa wspólnota, była wojna. Dotyczące jej wydarzenia stały się ważną częścią mitologii związanej z konserwatywną rewolucją i uzewnętrzniły się w pomnikach żołnierskich[372]. Dzieła pomnikowe przyjmowały postać architektoniczną, ponieważ w tej odmianie wyraźniej dochodziło do zniesienia znaczenia indywiduów, a wzrastała możliwość odgrywania roli kultowej. W związku z tym, że pomniki miały stanowić część obrzędowości związanej z procesami regeneracji społeczeństwa, przejmowały formy tradycyjnych budowli kultowych. Między nimi a chrześcijańskim budownictwem sakralnym zaczęło dochodzić do wymiany impulsów i inspiracji. Pomniki sięgnęły też do nowych rozwiązań architektury z kręgu ruchu reform liturgicznych, gdzie podobnie myślano o połączeniu określonych form sztuki budowlanej z życiem wspólnoty religijnej. Należy jednak zauważyć, że postulowanym nowym kultom przypisywano znaczenie przekraczające rolę odgrywaną przez dotychczasową religię, przede wszystkim w związku z przekonaniem, że tradycyjne chrześcijańskie wyznania utraciły moc formułowania i utrzymywania wspólnoty. Nowa, bardziej niepodważalna religia miała być znacznie bliższa życiu, skąd brała się uwaga przywiązywana do roli pracy (i pomników pracy, takich jak ten projektu Böhma) oraz ogólna heroizacja codzienności. Nowy, rewolucyjnie wytworzony etos państwa wiązał się z przekonaniem, że tajemnicza podstawa rzeczywistości tkwi w niej samej. Mit, który miał zastąpić religię, różnił się od niej większą obiektywnością i odnajdowaniem tego, co cudowne „nie przed, ponad czy poza naszym światem, lecz tylko w świecie"[373]. W kreacji mitu tworzącego podstawy społecznego bytowania czynnik irracjonalny był niezbędny, ale wywodzono go z immanentnej cudowności świata. Religijny zachwyt nad światem miał w tym wypadku cechy właściwe postępowaniu naukowemu, dążył do sublimacji wie-

[370] Manfred Frank, *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie*, t. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, s. 126 (za: Raith 1997, s. 107).

[371] Carl Gustav Jung, *Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten* [1934 rok], [w:] tenże, *Gesammelte Werke*, Walter-Verlag, t. 9, Olten 1983, s. 31 (za: Raith 1997, s. 120).

[372] Raith 1997, s. 109.

[373] Emil Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart*, Enke, Stuttgart 1927 (za: Raith 1997, s. 63).

dzy o świecie i unikał degradowania jego pozycji na rzecz pozaziemskiego Boga. Ponieważ zjawiska określone przez Maksa Webera jako „odczarowanie" świata dotknęły w wielkim stopniu natury i jej zagadkowych aspektów, dlatego skupiono się na poszukiwaniu tajemnicy w obszarze ludzkiego działania. Taki rodzaj reakcji na „odczarowanie" świata może też uchodzić za odnowienie dziedzictwa romantyzmu. Formy, jakie miały przyjąć pomniki, kierowały się ku pierwotności, archaiczności czy istotowości. Zamierzano odrzucać to, co wtórne i zużyte, a zwracać się ku temu, co podstawowe. Oznaczało to odrzucanie form historycznych, było więc zbieżne z modernizmem. Zbieżność z formami kościołów postulowanymi przez Ruch Liturgiczny wynikała natomiast z tego, że ruch ten również zmierzał do odbudowy wspólnotowości.

Odwoływanie się do takich form kultowych, jak ustawiony do pionu kamień (o czym przypominają filary kościoła w Leverkusen), czy zachowań polegających na gromadzeniu się wokół sakralnego punktu centralnego (jak w projekcie kościoła Circumstantens) powinno być jednak rozważone w kontekście zdolności takich formuł do wskazywania na szczególne chrześcijańskie treści i przesłania[374]. Wydaje się, że wątpliwości przeciw wtórnemu użyciu form archaicznych do celów chrześcijańskich były wśród komentatorów twórczości Böhma prawdopodobnie zbyt pospiesznie wyciszane. Obecnie przyglądając się zastosowanym przez niego symbolom, można dostrzec, że wpływały one na pogłębienie siły wyrazu. Dzieła Böhma z użyciem form archetypicznych są jednymi z najbardziej sugestywnych prac architektury sakralnej XX wieku. Uwidacznia się jednak fakt, że nie nasiąkają one dostatecznie mocno typowo chrześcijańskimi treściami i ponad nimi zwracają się do przedchrześcijańskich mocy i od nich czerpią swoje siły. Formy określane jako pierwotne, archaiczne czy archetypowe nie są przejawem jakiejś wiecznej sakralności, lecz pewnego określonego historycznie etapu rozwoju ludzkiej religijności, etapu w dużej części zniesionego przez chrześcijaństwo. Nie można odmówić im znaczenia i siły oddziaływania również dzisiaj, lecz w obrębie chrześcijańskiej budowli kultowej mają one tendencję do emancypowania się od czysto chrześcijańskiego kontekstu. Można przyjąć, że zmierzają one do uruchamiania w odbiorcach skłonności do tworzenia zamkniętych wspólnot o charakterze niezgodnym z otwartością właściwą katolicyzmowi. Powroty do pewnych pierwotnych formuł są w dużej mierze nieuniknione, ponieważ zdolność tworzenia nowego, całkowicie chrześcijańskiego „słownictwa" pozostaje od początku chrześcijaństwa do dzisiaj problemem trudnym do rozwiązania. Powroty do form z przeszłości podtrzymują ciągłość w powszechnej zrozumiałości pewnych kształtów i wiązanych z nimi treści, lecz sięganie poza historyczne chrześcijaństwo zagrożone jest odnowieniem przedchrześcijańskich wierzeń.

To, co niewłaściwe z punktu widzenia zasad chrześcijańskich, znakomicie jednak nadawało się do ówczesnych religii politycznych. Spostrzeżenie takie można odnieść przede wszystkim do ważnego w twórczości Böhma i innych architektów „stylu heroicznego" motywu arkadowej ściany. Böhm użył ściany arkadowej w projektach kościoła w Leverkusen, ale za szczytowe osiągnięcie z użyciem tego motywu uchodzi kościół św. Józefa w Zabrzu [il. 162]. Taka ocena nie uwzględnia jednak projektu pomnika Pracy Narodowej opatrzonego godłem „Droga", z rozmysłem pomijanego w ocenie dorobku Böhma ze względu na bezpośredni związek z narodowym socjalizmem [il. 161][375]. Na szczycie wielkich schodów Böhm przewidywał umieszczenie hali nieprzekrytej dachem, której frontowa ściana byłaby przepruta arkadowymi prześwitami. Szczególna siła, jaka promieniuje z tego motywu, jest – zdaniem Raitha – rezultatem pozbawienia go funkcjonal-

[374] Herbert Muck, *Liturgische Anliegen und religiöse Werte in den Raumordnungen von Dominikus Böhm*, [w:] Hoff 1962, s. 34 (za: Raith 1997, s. 120).

[375] Raith 1997, s. 113–115.

ności i zrozumiałości. „Otwory – napisał Raith – nie są usprawiedliwione przez konieczność oświetlenia położonej wewnątrz przestrzeni, lecz egzystują same dla siebie”[376]. Architektura jawi się tutaj nie jako użytkowa, lecz jako zainscenizowana odpowiedź na metafizyczne potrzeby człowieka. Uroczystość, z którą wiązano dzieło, było dramatycznym widowiskiem czerpiącym również z liturgii chrześcijańskiej. Jak opisywał to sam Böhm, każdego pierwszego dnia maja na szczycie schodów Adolf Hitler miał przemawiać do robotników narodowego dzieła i wskazywać im drogę do III Rzeszy[377]. Droga wskazywana przez wodza odwoływała się do jednego z najbardziej trwałych motywów organizujących kultowe budowle chrześcijaństwa. Procesyjne przechodzenie przez kościół od wejścia do ołtarza jest szczególnie wyrazistym symbolem drogi do Boga. W wypadku berlińskiego pomnika była to droga do III Rzeszy, reprezentowanej przez podniosłą budowlę. Motyw arkadowej ściany można też kojarzyć z wrastającymi w naturę ruinami na obrazach Friedricha. Böhm podobnie ukazał taką architekturę, która przez swoją wzniosłość i prostotę zbliża się do natury. Utworzył hieroglif, będący kluczem do biologicznie, ale i mistycznie rozumianego życia. Było to w pełni usprawiedliwione w obrębie ideologii narodowego socjalizmu, której elementy odwoływały się do prawidłowości istniejących w świecie przyrody. Uzyskany przez zastosowanie piętrzących się antykizujących arkad patos dużo bardziej właściwy był wodzowskiemu systemowi politycznemu III Rzeszy i jego kultom niż budowli chrześcijańskiej. W architekturze surowych łuków uzewnętrznia się państwowość wynikła z potrzeby społecznej jedności opartej na nowym systemie wierzeń. Architektura podjęła tutaj zadanie generowania symboli, które pozwalały jednostkom spełnić wolę wspólnoty. Kościół w Zabrzu i projekt pomnika reprezentują też – przez grę bryłami i cienkie ściany – całkowicie nowoczesną architekturę, przypominając o pozycji modernizmu w kulturze narodowego socjalizmu.

Oprócz oddziaływania religii politycznych w kościele w Leverkusen są do odnalezienia także wpływy ówczesnej refleksji nad istotą religii w ogóle. Związane było to z wpływową rolą, odegraną między innymi przez wydaną w 1917 roku książkę ewangelickiego teologa Rudolfa Otto *Das Heilige*, powstałą w szerszym kręgu nowoczesnych badań religioznawczych[378]. Praca odwoływała się do koncepcji świętej mocy, której irracjonalne wartości uchwytne były za pomocą symboli. W kontekście działania architektury na rzecz przywoływania świętości uwagę zwracają umieszczone po prawej stronie od wejścia trzy puste konsole, które w pierwotnym zamierzeniu miały być miejscem ustawienia pełnoplastycznych rzeźb figuralnych. O tym, że nie musiały one koniecznie wypełnić swoich funkcji, mówi fakt, że puste konsole pojawiają się też w innym dziele Böhma, a mianowicie nad głównym wejściem kościoła św. Engelberta w Kolonii-Riehl (1930–1932)[379]. Można więc przyjąć, że Böhm, zachęcony wyrazem uzyskanym w Leverkusen przez przypadek, w Kolonii powtórzył ten motyw już świadomie. W przeciwieństwie do sytuacji, w której konsole dźwigałyby figury wprowadzające konkretne treści, sterczące kamienie akcentują znaczenia tkwiące w tym, co formalne. Jak ujął to Raith, objawia się tu dokonywane przez „styl heroiczny” zniesienie treści na rzecz formy, wygaszenie treści w formie[380]. Znak zastępuje znaczenie, forma sama zaklina treść. Mamy tutaj do czynienia z postępowaniem podobnym do spotykanego u mistrzów awangardowego modernizmu (Kandinskiego, Malewicza, Mondriana), u których również dochodziło do alienowania form ze zrozumiałego kontekstu ku sugerowaniu jakiejś wyższej duchowości[381]. Dla Böhma charakterystyczne jest nasilenie rzeczowości wybranej formy i jednoczesne pozbawienie jej umotywowania funkcjonalnego czy zrozumiałości. Tak potraktowane konsole

[376] Tamże, s. 118. Bardziej złożoną interpretację motywu arkad u Böhma daje Speidel 2005, s. 53, 57–58. W celu zachowania jednoznaczności wywodu Raith pominął długą tradycję funkcjonowania motywu arkady w architekturze i związanej z tym motywem tradycyjnej symboliki przejścia do innego świata.

[377] Dominikus Böhm, *Erläterungsbericht Entwurf C vom 23.8.1933*, Nachlaß Böhm, Akte 184, Historisches Archiv der Stadt Köln, s. 1 i n. (za: Raith 1997, s. 116).

[378] Otto 1917.

[379] Raith 1997, s. 121.

[380] Tamże.

[381] Hofmann 2003, s. 304–318 (Kandinsky), 362–365 (Malewicz), 318–328 (Mondrian).



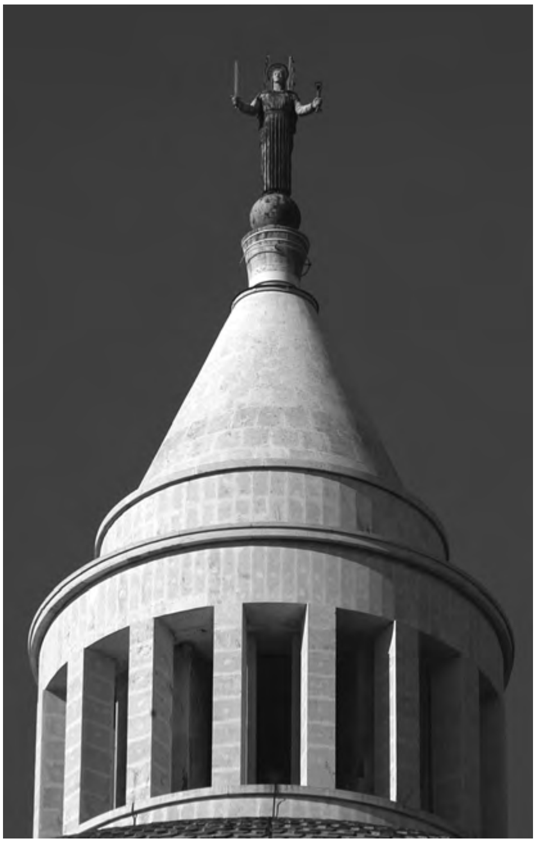
163. Arnaldo Foschini, kościół św. Piotra i Pawła, 1938–1939, Rzym

budzą w widzu zakłopotanie, niepokój i poczucie niezwykłości. Są tajemnicze, wyzywające przez swoją niefunkcjonalność, ale nie są pozbawione znaczenia. Gdy nie niosą żadnych figur, wówczas uwidacznia się ich niepokojący charakter, okazują się wspornikami ważniejszymi od tego, co miały nieść. Są bardziej pierwotne niż możliwe do wyobrażenia figury. Figury nieuchronnie konkretyzowałyby pewne przesłanie, konsole cofają się przed konkretem w stronę źródła sakralnej mocy. Konsole stają się symbolami siły wspierającej, zaklinają i przywołują moc podstawy. Oczyszczając się z treści właściwych chrześcijaństwu, wskazują na siłę, jaką ma obraz, symbol czy czysty znak. Böhm wykorzystał w tym celu sprzeczność czy napięcie, jakie występuje między wartością funkcjonalną danego motywu a jego wartością samoistną lub symboliczną. Wizualizacja pewnej niezwykłości została wykorzystana do poruszenia ludzkiej zdolności do przeżywania wzniosłości, do ożywienia czystej struktury niezależnej od zdefiniowanego celu. Sposób potraktowania konsoli wskazuje na możliwość wykorzystania właściwie każdego detalu czy motywu architektonicznego do potraktowania go jako znaku *numinosum*.

Środki artystyczne dające wyraz zdecydowanie niechrześcijańskim przekonaniom o istnieniu uniwersalnej świętości egzystują w kościele w Leverkusen obok takich, którym niezgodności z doktryną można zarzucić znacznie mniej. W budowli łatwo odnaleźć wpływy myślicieli z kręgu ruchu reform liturgicznych, jednak również w tym wypadku Böhm zaznaczył swoją niezależną pozycję. Mimo często podkreślanych przez badaczy związków Böhma z reformatorami liturgii i jego własnych wypowiedzi, wyraźnie świadczących o znajomości postulatów



164. Arnaldo Foschini, kościół św. Piotra i Pawła, 1938–1939, Rzym



165. Arnaldo Foschini, kościół św. Piotra i Pawła, 1938–1939, Rzym

architektonicznych van Ackena, architekt wycofał się z radykalnych konsekwencji zastosowania nowej doktryny. Częściowo tylko ujednolicił przestrzeń wnętrza kościoła, zachowując widoczne rozdzielenie nawy i prezbiterium. Zastosował wydłużony, osiowy plan, przez co liturgia zainscenizowana została tradycyjnie jako procesyjna droga do ołtarza, a pominął całkowicie możliwość potraktowania liturgii jako wspólnotowego obrządku wokół ołtarza. Także na zewnątrz bryła kościoła nie odzwierciedla symbolicznie zebranej gminy, lecz jawi się jako głosząca, napominająca i uroczysta. Może jedynie kształt wielkiego archaicznego domu nawiązuje do przekonań, że kościół powinien być bardziej *domus ecclesiae* niż *domus Dei*. Wszystkie wymienione dotąd sprzeczności i zawiłości, w tym sprzeczność między tradycjonalizmem a nowoczesnością czy sprzeczność między sakralnością świata polityki, ponadkonfesyjną religijnością uniwersalną i pomysłami reformatorów chrześcijaństwa, w niczym nie zmniejszają siły wyrazu kościoła, jego prostoty dotyczącej zarówno przekazu, jak i form architektonicznych. Estetyczna forma występuje przed artystyczną i czyni wymowę dzieła bezsprzeczną i wprost zrozumiałą. Paradoksalnie, wbrew temu, co zostało dotąd powiedziane, budowla z Leverkusen ukazuje się jednocześnie jako apokaliptyczna, wcale nie tak silnie związana z przeszłością i również niezbyt uległa czasowi teraźniejszemu.

Formuła nowoczesnego klasycyzmu w postaci bardzo zbliżonej do zaproponowanej przez Böhma podjęta została w latach trzydziestych w architekturze włoskiej. Niezrealizowany pomnik Pracy Narodowej, z piętrzącymi się arkadowymi otworami, wydaje się bez mała wzorem dla najdoskonalszej budowli Esposizione Universale Roma, to jest Palazzo della Civita Italiana, wykonanego według



166. John Quinlan Terry, katedra w Brentwood, 1989–1991, Essex

projektu Giovanniego Guerriniego, Ernesta Bruno La Paduli i Mario Romano (1938–1943), podczas gdy znajdujący się tam kościół Arnalda Foschiniego, choć również oparty na wzorcach klasycznych, jest już zdecydowanie bardziej tradycjonalistyczny [il. 163–165][382]. We włoskiej architekturze kościołów wzorzec kościoła z Zabrza podjął raczej Giovanni Muzio w zabudowaniach klasztornych kościoła San Angelo na Piazza San Angelo w Mediolanie (1939–1947)[383].

Wyraźnie deklarowana przez architekta religijna motywacja form klasycznych występuje w twórczości Johna Quinlana Terry'ego, autora katedry w Brentwood w hrabstwie Essex (1989–1991 [il. 166–168]). Terry, mieszkający w Dedham, tradycjonalistycznej wiosce dumnej z braku oświetlenia ulicznego, swego czasu jeden z ulubionych architektów księcia Karola, nawet szyb wentylacyjny metra w Islington był w stanie zbudować na wzór greckiej świątyni. Jak złośliwie opisała to Lynn Barber, Terry „poważnie i głęboko wierzy w architekturę klasyczną, a swoją młodość spędził na dokonywaniu pomiarów starych budowli w Rzymie, rysując każdy detal ich ornamentacji. Kocha architekturę klasyczną tak bardzo, że starał się nawet nawrócić ją na chrześcijaństwo, które kocha jeszcze bardziej. Wyprowadza go z równowagi, że jego ulubiony styl bierze się rzekomo z kultury pogańskiej, napisał więc esej argumentujący, że klasyczny porządek architektury dany został przez Boga Mojżeszowi na Górze Synaj zaraz po tym, jak skończył udzielać Dziesięć Przykazań. Jakie ma dowody?"[384]. Dalej Barber cytuje samego Quinlana Terry, który stwierdził: „Wiemy z Księgi Wyjścia, że przybytek na pustyni miał dziedziniec, a wewnątrz parę kolumn. Między miejscem świętym i świętością świętych było kilka następnych kolumn. Lubię wierzyć, że była jakaś forma ornamentu na tych kolumnach oraz że zewnętrzny dziedziniec był prostym, to jest doryckim wejściem do przybytku, a to, co miało tak wiele do czynienia z uświę-

[382] MacCloskey 2005, s. 97; Stone 1999, s. 219–220; Tołłoczko 1999, s. 79.

[383] Raith 1997, s. 116; Speidel 2005a, s. 55 i przyp. 27.

[384] Barber 2004.



167. John Quinlan Terry, katedra w Brentwood, 1989–1991, Essex



168. John Quinlan Terry, katedra w Brentwood, 1989–1991, Essex

conym, mogło być oryginałem baranich rogów porządku jońskiego, podczas gdy najbardziej złożona część przybytku mogła być w porządku korynckim, ponieważ pokryta była złotem i bardzo ozdobna. Wzór ten został podchwycony i przerobiony przez Salomona w Świątyni Jerozolimskiej, która oczywiście była starsza od Babilonii, Persji i Grecji. Mówić, że porządki są greckie, jest bardzo nienaukowe, ponieważ sięgają one czasów o wiele wcześniejszych"[385]. Prawdopodobnie wyznawanie takich poglądów stało się przyczyną użycia w katedrze w Brentwood aż pięciu porządków: toskańskiego dla arkad, doryckiego dla portyku głównego wejścia, jońskiego w serliańskich oknach wschodniej i zachodniej elewacji, a kompozytowego i korynckiego w organach i katedrze biskupa. Sam architekt wskazał na dalsze inspiracje i napisał: „Centralny portyk głównego wejścia w elewacji północnej zainspirowany został południowym portykiem katedry św. Pawła oraz portykiem kościoła St. Mary-le-Strand. Architektonicznie inspiracje wczesnym włoskim renesansem krzyżują się z angielskim barokiem Christophera Wrena"[386]. Porządek dorycki przefiltrowany został przez Bramantego i Palladia, a kopuła zainspirowana kościołem Santa Maria dell'Assunzione projektu Berniniego w Ariccia. W południowej elewacji kościół złączony jest z wcześniejszą wykonaną w kamieniu neogotycką świątynią z XIX wieku. Mimo tego bogactwa artystycznych źródeł Gavin Stamp dostrzega w twórczości Quinlana Terry'ego przewagę nudnego angielskiego palladianizmu o niezbyt dużej wartości artystycznej[387]. Sam architekt byłby z takiej opinii prawdopodobnie zadowolony. W ten sposób – podobnie jak przy ocenie kościoła Böhma – zawieszona zostaje możliwość kwalifikacji dzieła jako tradycjonalistycznego czy nowoczesnego. Żaden określony czas wydaje się nad nim nie ciążyć.

[385] Tamże.

[386] *Brentwood Cathedral, Essex, 1989–1991*, [w:] Terry b.r.

[387] Stamp 2004.

Minimalizm

Ludwig Mies van der Rohe

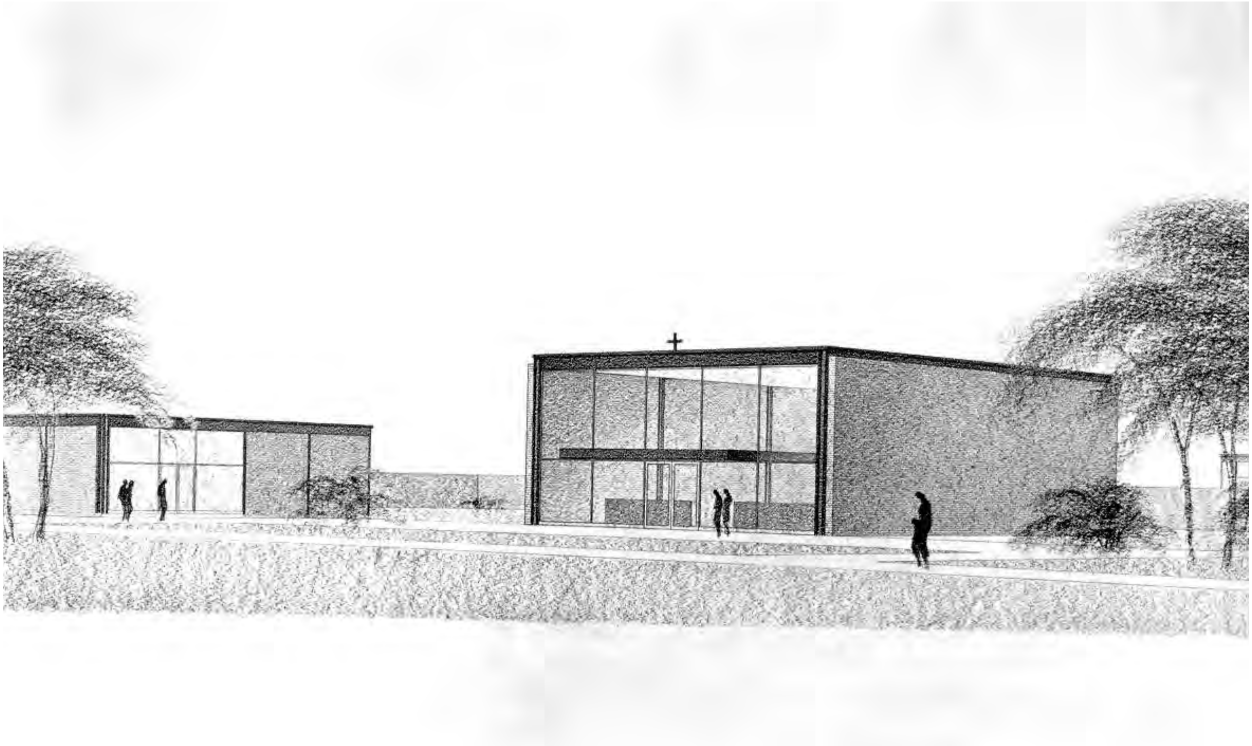
Na pierwszy rzut oka kaplica Najświętszego Zbawiciela, zbudowana w latach 1949–1952 przez Mies van der Rohego na terenie Illinois Institute of Technology (IIT), jest budowlą o tak skrajnej prostocie, że wydaje się nie kryć żadnych tajemnic w swoim artystycznym i estetycznym wyglądzie [il. 169–171]. Obecnie jednak różnice w opiniach o tej budowli między starszą a nowszą historiografią są tak znaczne, że uniemożliwiają wyrażenie jakiegokolwiek bardziej jednoznacznego poglądu o całościowym wyrazie dzieła. O ile dla poglądów z lat sześćdziesiątych XX wieku ważne było wskazanie na te formy, które zaświadczały o przynależności dzieła do radykalnego modernizmu, o tyle od lat osiemdziesiątych coraz częściej podkreślana jest różnorodność formalnych źródeł budynku i jego miejsce wśród sprzecznych dążeń architekta.

Na ten pozornie prosty budynek składają się ceglane ściany nośne, szklana ściana frontowa, blok trawertynu jako ołtarz oraz płachta surowego jedwabiu, która oddziela nawę od dwóch pomieszczeń pomocniczych za ołtarzem. Główną innowacją budowli wydawała się dość długo nieprzekraczalna prostota, w której dostrzegano ostateczną realizację zasady Mies van der Rohego „mniej znaczy więcej". Dla dwójki amerykańskich autorów z początku lat sześćdziesiątych, Mary Mix Foley i Alberta Christ-Janera, decydującą wartością budowli była jej odpowiedniość do epoki, którą definiowali jako okres wymagający architektury opartej na standaryzacji, niskich kosztach i powtarzalności elementów[388]. W opinii tych autorów Mies van der Rohe był najważniejszym z architektów ich dni, który w odróżnieniu od dwóch innych tytanów, Wrighta i Le Corbusiera, nie dawał w architekturze wyrazu osobistym skłonnościom, lecz obmyślał sposoby budowania pasujące do epoki rozwoju techniki. „Rozwiązanie, jakiego poszukuje, nie jest indywidualną odpowiedzią na szczególny problem. W zamian jest to system budowlany, uniwersalnie stosowalny do konstrukcji wszelkiego typu, funkcji czy rozmiaru i właściwy dla naszej technicznej epoki"[389]. System rozwinięty przez Mies van der Rohego opierał się na prefabrykowanych elementach stalowych tworzących szkielet konstrukcyjny, który był osłaniany lekkimi i cienkimi ścianami osłonowymi. Zawierał powtarzalne składniki i pozwalał na tworzenie prostopadłościennych form modułowych nadających się do rozwijania w pionie i w poziomie. Znamienną jego cechą było to, że stalowy szkielet uwidaczniał się zarówno we wnętrzach, jak i w elewacjach, przez co produkt techniczny stawał się częścią estetycznego i artystycznego wymiaru dzieła. Technika doznawała w ten sposób uwznioślenia, co podkreślały teoretyczne wypowiedzi architekta. W 1926 roku określił technikę heglowskim terminem „woli epoki" i uznał architekturę za sposób jej wyrażenia w przestrzeni[390]. Zadaniem architekta miało być doskonalenie i duchowe uszlachetnianie wytworów technicznego świata. Do podobnych wyrażeń powrócił w 1950 roku, kiedy stwierdził: „Technika jest zakorzeniona w przeszłości. Zdominowała teraźniejszość i dąży ku przyszłości. Jest to prawdziwie historyczny kierunek, jedna z tych wielkich tendencji, które kształtują i reprezentują epokę. Może ona być porównana jedynie z klasycznym odkryciem człowieka jako osoby, rzymskim pragnieniem władzy czy religijnymi prądami średniowiecza. Technika jest nie tylko metodą, lecz sztuką samą w sobie. Jako metoda góruje nad innymi w większości wypadków. Lecz tylko wtedy,

[388] Christ-Janer 1962, s. 184–185.

[389] Tamże, s. 184.

[390] Frampton 1994, s. 231.



169. Ludwig Mies van der Rohe, projekt kaplicy Najświętszego Zbawiciela, 1949



170. Ludwig Mies van der Rohe, kaplica Najświętszego Zbawiciela, 1949–1952, Chicago



171. Ludwig Mies van der Rohe, kaplica Najświętszego Zbawiciela, 1949-1952, Chicago

gdy jest pozostawiona sama sobie, tak jak w olbrzymich strukturach, ukazuje swoją prawdziwą naturę. Za każdym razem, gdy technika osiąga swoje spełnienie, przeistacza się w architekturę”[391].

W odróżnieniu od Louisa Sullivana, którego był po części spadkobiercą, Mies van der Rohe odrzucał funkcjonalne ukierunkowanie projektu. Jak napisał: „Czynimy przeciwnie. Odwracamy to, tworzymy praktyczny i satysfakcjonujący kształt, a następnie dopasowujemy do niego funkcję. Dzisiaj jest to praktyczny sposób budowania, ponieważ funkcje większości budowli stale się zmieniają, ale ekonomicznie budowla nie może się zmieniać. [...] Nie pozwalamy funkcji na to, aby dyktowała plan. W zamian pozwala nam to na tworzenie pomieszczenia odpowiedniego do jakiejkolwiek funkcji”[392]. Kaplica Najświętszego Zbawiciela od początku zaświadczała, że warunek ten został spełniony. Leżące prostokąty elewacji przykryte płaskim dachem tworzyły pudło pozbawione cech, które pozwalałyby rozpoznać budowlę jako kościół, przywoływały za to myśl o sali gimnastycznej czy kotłowni. Brak tradycyjnego symbolizmu nie powstrzymywał jednak wielbicieli tej budowli od doszukiwania się w niej „duchowej piękności, która nie od razu jest pojmowana”[393]. Poszukując u pary cytowanych wcześniej amerykańskich autorów bliższych określeń dotyczących rodzaju duchowości, z jaką można mieć tutaj do czynienia, odnajdujemy stwierdzenia o „duchowości ekonomii, czystości i powściągliwości”[394]. Tożsame z tymi określeniami są też spostrzeżenia o technicznej elegancji, wytworności, delikatności i poczuciu precyzyjnych pro-

[391] Ludwig Mies van der Rohe, *Technology and architecture* [przemówienie w IIT w 1950 roku] (za: Frampton 1994, s. 232). Całość przemowy opublikował Johnson 1978, s. 203–204.

[392] Za: Christ-Janer 1962, s. 185.

[393] Tamże, s. 186.

[394] Tamże.

porcji. Jest coś zasmucającego, że nigdy nie uzupełniono kaplicy przewidzianym w projekcie niewielkim krzyżem nad wejściem, a późniejsze przesłanianie górnej części szklanej fasady nieprzezroczystym materiałem i ogólne starzenie się budowli z beżowo-szarej nieszkliwionej cegły spowodowało, że już po dwudziestu latach od wzniesienia utraciła ona całkowicie „subtelne duchowe piękno" i zaczęła przypominać skład sprzętu sportowego czy magazyn niepotrzebnych rzeczy.

Kaplica jest reprezentatywnym przykładem scharakteryzowanego wyżej, powtarzalnego, prostoliniowego i modułowego systemu, chociaż występują w niej odstępstwa od niektórych założeń[395]. Rysunek projektowy ukazuje, że pierwotnie o kształcie budowli miało decydować prostopadłościenne stalowe obramowanie, którego boki zamierzano wypełnić cegłą, a elewację frontową uczynić całkowicie przeszkloną. W realizacji ranga szkieletu została obniżona, funkcję nośną przejęły zaś ceglane ściany. Mur ujął także część szklanej elewacji frontowej i tylnej. Chociaż rola i uzewnętrznienie szkieletu są znacznie mniejsze niż w pozostałych kilkunastu wzniesionych przez Mies van der Rohego budynkach kampusu, to estetycznie maniera kaplicy pozostaje w zgodzie z całością. Przez posłużenie się ścianami jako konstrukcjami nośnymi w zasadzie doszło do zaprzeczenia systemowi, ale stalowa konstrukcja zachowuje w tej budowli spore znaczenie. Wyraźnie wyodrębnia się ona w widoku zewnętrznym i trudno też całkowicie pominąć to, że przy ogólnym koszcie kaplicy wynoszącym 75 tysięcy dolarów wartość stalowych składników konstrukcyjnych osiągnęła aż 64 tysiące dolarów. Lwia część kosztów, jakie pochłonęła konstrukcja, wynikła też z tego, że budowla była właściwie prototypem pewnych rozwiązań i należy ją traktować jak model samochodu zbudowany w celach eksperymentalnych i pokazowych. Tworzenie takich modelowych, ale przez pewien radykalizm trudnych do powtórzenia rozwiązań było stałym elementem twórczości Mies van der Rohego. Może o tym świadczyć chociażby pawilon w Barcelonie (z 1926 roku) czy dom letniskowy dla doktor Edith Farnsworth w Plano (z lat 1946–1950). Ze względu na stopień użycia refleksów barcelońskí pawilon można określić jako rodzaj perfekcyjnego lustra zamienionego na architekturę z zielono barwionego szkła, chromowanych podpór, polerowanego marmuru i onyksu, basenu wodnego oraz tworzącego swoistą ramęmatowego trawertynu. Dom doktor Farnsworth – podobnie doskonale pomyślany – okazał się zbyt kosztowny nawet dla niezwykle zamożnej zleceniodawczyni[396]. Starannie umeblowany, z zasłonami z białego jedwabiu przesłaniającymi jego wyłącznie szklane elewacje, stał niezamieszkały przez większą część roku, jakby nie w celach mieszkalnych został postawiony. Dawne czarno-biało fotografie ukazują, że na początku kaplica w IIT również miała wiele z tej niezrównanej elegancji właściwej dziełom Mies van der Rohego.

Powracając do użycia w kaplicy ścian nośnych, warto zauważyć, że Mies van der Rohe nie tylko pod względem konstrukcyjnym wycofał się z radykalizmu swojego modernizmu. Również typologicznie izolowany od otoczenia budynek wraca do tradycji separacji miejsc służby Bogu. Szklany front, ukazujący we wnętrzu krzyż, ołtarz czy zgromadzonych na nabożeństwie ludzi, pozwala też na wyrazistą propagandę wiary. Motyw krzyża pojawia się ponadto w podziałach szklanej fasady. Mimo redukcji ołtarza do bloku z marmuru jego solidność pozostaje w uderzającym kontraście do krystalicznej delikatności dzieła i uwydatnia znaczenie i uroczystą powagę stołu sakramentu. W tym wybitnie protestanckim dziele zawierają się zatem elementy tradycji architektonicznych, których poznanie stało się możliwe dopiero wówczas, gdy zaczął wygasać jednoznaczny entuzjazm dla modernizmu.

[395] Spaeth 1986, s. 123.

[396] Spór między zleceniodawczynią a architektem oraz krytyczne opinie w amerykańskiej prasie opisał Dziewior 2005, s. 85–89.

Publikacje Petera Cartera, Colina Rowe'a, a nawet dwa krótkie rozdziały o architekcie w książce Kennetha Framptona, pozwoliły nie tylko na dostrzeżenie dużej złożoności źródeł form stosowanych przez Mies van der Rohego, ale także na określenie podstawowych sprzeczności w jego dążeniach artystycznych, objawiających się nawet w poszczególnych dziełach[397]. Z nowego punktu widzenia czystość i przejrzystość konstrukcji oraz zastosowanie dużych ceglanych płaszczyzn okazuje się wyrazem podtrzymania szacunku dla zasad Berlagego, który był ważnym wzorem nie tylko we wczesnej twórczości Mies van der Rohego. W 1961 roku Peter Carter odnotował w marcowym wydaniu „Architectural Design" wypowiedź architekta, który przypomniał pogląd Berlagego, że nic, co nie zostało przejrzyście skonstruowane, nie powinno być zbudowane. Berlage mógł również ośmielić do posłużenia się gładką ceglaną ścianą, znana jest bowiem wskazówka Holendra, brzmiąca: „Zanim zajmiemy się wszystkim innym, w pierwszej kolejności musi być ukazana «naga» ściana, nienaruszona w całej swojej lśniącej okazałości". Znacznie trudniej byłoby dowieść roli, jaką we wzniesieniu ceglanych ścian kaplicy odegrały oddziaływania holenderskiego i niemieckiego ceglanego ekspresjonizmu, nie budzi jednak wątpliwości wpływ innego dobrze znanego Mies van der Rohemu odłamu ekspresjonizmu na wymiar stosowania szkła.

W 1920 i 1921 roku Mies van der Rohe przedstawił dwa ekspresjonistyczne projekty szklanych wieżowców, jeden o pryzmatycznych formach, drugi o obłych, a w latach pięćdziesiątych zrealizował całą ich serię, wśród których za ukoronowanie uchodzi Seagram Building w Nowym Jorku z 1958 roku. Z oczywistych względów w amerykańskim, pragmatycznym otoczeniu Mies van der Rohe skrywał ideowe powody stosowania dużych przeszkleń, sięgające nie tylko publicystyki Paula Scheerbarta, ale też niemieckiej mistyki. Mies van der Rohe nigdy nie zrezygnował z wywodzenia architektury z określonej duchowości i przekonań o jej roli dla kształtowania wartości duchowych. W tym miejscu ujawnia się zbieżność kaplicy z kościołem Schwarza w Akwizgranie i wspierające ją wzajemne zrozumienie między obu architektami. Przeszklenia w wypadku kaplicy i tematyzowanie w niej pustki nie są właściwe radykalnemu nowatorstwu. Ta słynna skrajnie modernistyczna kaplica w takim ujęciu miałaby więc miejsce w rozwoju niemieckiego ekspresjonizmu.

W zrealizowanych przez Mies van der Rohego wieżowcach system okien wręcz doskonale połączony został ze strukturą budowli, tylko częściowo tłumiąc drążącą twórczość tego architekta sprzeczność, która polegała na jednoczesnym dążeniu do dematerializacji architektury oraz opieraniu architektury na akcentowanym formalnie systemie nieodzownych składników: podpór, belek, stropów i ścian. W pierwszych z tych dążeń można dostrzec dziedzictwo tzw. szkoły Schinkla, pruskiego neoklasycyzmu, określanego również jako romantyczny klasycyzm, w którym tektoniczne budynki o wyraźnie symetrycznych układach przeniknięte są ideą zanegowania materialności przez sztukę. W drugim z dążeń można zauważyć czysto antyczne dziedzictwo. Jak napisał o tym Frampton: „Uwięziony między «przestrzenią» a «strukturą», Mies van der Rohe nieustannie poszukiwał, jak jednocześnie wyrazić przejrzystość i materialność"[398]. To celne stwierdzenie pozwala zwrócić uwagę, że zarówno w projekcie kaplicy, jak i w zrealizowanym obiekcie, stalowa konstrukcja, strop z uwidocznionym strukturalnym rusztem i ściany konkurują z przeszkloną elewacją i czystą, niepodzielną przestrzenią wnętrza.

Użycie ścian z cegły lub przeszkleń nie tworzyło jedynych nieoczekiwanych składników formy tej rzekomo radykalnie modernistycznej budowli. Wśród zawartych w kaplicy przejawów wielkich tradycji budowlanych najważniejszy wy-

[397] Blake 1960 (= Blake 1991, s. 90). Ogólnie o kampusie w Chicago – por.: Carter 1974 [według wydania z 2001 roku], s. 115–116; Rowe 1976, s. 120–122; Frampton 1994, s. 161–166, 231–237.

[398] Frampton 1994, s. 232.

daje się wkład klasycyzmu w jego palladiańskiej i schinklowskiej odmianie. Dostrzeżenie bezpośredniej zależności kompozycji fasady Crown Hall na terenie kampusu IIT od zawsze podziwianego przez Mies van der Rohego Altes Museum projektu Schinkla pozwala na wysunięcie tezy, że podobnie kompozycja fasady kaplicy jest przetworzeniem wzorca antycznej świątyni *in antis* z właściwym Palladio i Schinklowi zaakcentowaniem środkowej osi kompozycji[399]. W twórczości Mies van der Rohego dążenia do symetrii i monumentalizacji zbiegały się z jednoczesnymi dążeniami do asymetrii i antymonumentalizmu. Jak przypomniał o tym Frampton (opierający się na opiniach Colina Rowe'a), odnosi się to niekiedy nawet do poszczególnych budowli, w tym także do Crown Hall, którego wnętrze – w odróżnieniu od budynków Palladia i Schinkla – wyposażone jest w nieefektowny obszar środkowy[400]. Mies van der Rohe wybudował pod wpływem Wrighta, neoplastycyzmu i suprematyzmu dzieła w dużo większym stopniu niż Crown Hall oparte na odśrodkowych, bezkierunkowo porozciąganych, dynamicznych układach przestrzennych. Tak rozplanowany był pawilon w Barcelonie, ale również później, gdy podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych nasiliły się w jego twórczości wątki klasyczne, architekt nie zrezygnował z tego rodzaju rozwiązań. W odniesieniu do kaplicy jednoczesność symetrii i asymetrii ujawnia się nie tyle w samej budowli, ile w jej miejscu w rozplanowaniu całego kampusu. Od początku jego planowania, to jest od 1939 roku, układy budowli pozbawione były choćby jednej osi symetrii i w opinii Framptona plan kampusu jest tak samo oczywistym przykładem suprematyzmu, jak pawilon w Barcelonie[401]. Chociaż cała przestrzeń kampusu podzielona została na moduły o jednakowych rozmiarach, to budowle mają różne rozmiary i rozmieszczone zostały w taki sposób, że każda z nich w stosunku do przysługującego jej placu wygląda jakby została zepchnięta na jedną stronę, wysunięta lub cofnięta. Nadaje to rozplanowaniu subtelny, wizualny rytm oraz chroniącą przed monotonią różnorodność.

Racjonalność systemu architektury Mies van der Rohego długi czas bardziej zwracała uwagę niż jej irracjonalne – przynależne architekturze jako sztuce – składniki. Badacze jego twórczości długo przykładali dużą wagę do czynionych przez architekta prób wyrażenia własnej epoki i uwznioślenia techniki, podczas gdy twórczość ta drążona była równie silnie przez tendencję do traktowania architektury jako autonomicznej dziedziny o własnym rozwoju i dziedzictwie. Wzniosłość samej architektury, a ponadto trudna do werbalizacji wytworność i wyczucie proporcji, natchnęły dzieła Mies van der Rohego wartościami trudnymi do skopiowania. Ostatecznie zatem architekt – tworząc system łatwy w powtarzaniu i niezliczoną ilość razy wykorzystywany – stworzył dzieła, które okazują się niemożliwe do powtórzenia[402].

Kościoły inspirowane dziełem Mies van der Rohego

Heikki i Kaija Sirénowie

Paradoksem pozostaje, że udane naśladownictwa kaplicy stworzonej przez Mies van der Rohego stanowią jednocześnie dalekie odstępstwa od swojego wzorca. Tak jest między innymi z kaplicą, która również stanęła na terenie kampusu uczelni technicznej, przeznaczona była dla wyznania luterańskiego, a jej kompozycję tworzyło połączenie szklanych lub w dużej części szklanych elewacji z ceglanymi ścianami bocznymi. W kaplicy zbudowanej około 1957 roku przez Heikkiego

[399] Wykorzystanie wzorców Schinkla w budowlach kampusu w Chicago opisał w swojej dysertacji Stemshorn 2002, s. 86–95. Problem wpływów Schinkla na twórczość Mies van der Rohego podjął już w 1961 roku Johnson 1982, s. 90–106 [w wydaniu angielskim s. 164–181].

[400] Frampton 1994, s. 236.

[401] Tamże, s. 232–233.

[402] Blake 1991, s. 90.



172. Heikki i Kaija Sirénowie, kaplica Uniwersytetu Technicznego, 1957, Otaniemi

i Kaiję Sirénów na terenie fińskiego Uniwersytetu Technicznego w Otaniemi minimalizm Mies van der Rohego związał się z tradycjami prostych budowli użytkowych wznoszonych przez anonimowych budowniczych [il. 172–174][403]. W ten sposób awangardowy modernizm został oswojony, zhumanizowany i przybliżony do upodobań zwykłych użytkowników. Chłodne produkty techniki (szkło i metal) ocieplono przez połączenie ich z drewnem i wtopienie w leśny krajobraz. Szklana ściana za ołtarzem zanika, bo otwiera panoramiczny widok na stojący już poza obrębem kościoła krzyż i nieco tylko bardziej oddaloną ścianę lasu. Równie wielkie, choć wyposażone w podziały okno, umieszczone nad wejściem, przeciwdziała nadmiarowi światła doprowadzanego przez okno strefy ołtarza. Ceglana podłoga i ściany oraz drewniana konstrukcja dachu są źródłami ciepłych barw wnętrza. Znajdujące się na zewnątrz, zbudowane z cienkich bali drewnianych w metalowej oprawie, dzwonnica i płot z równie dużą swobodą dopełniają zestawień elementów o różnym charakterze. Zadziwiające jest, że w budowli tej nawet uważny widz nie odczuwa tkwiących w niej sprzeczności: radykalnie uproszczonej modernistycznej formy i dzikiego, leśnego otoczenia, zestawiania metalu z lekko jedynie obrobionymi belkami czy połączenia szklanej ściany z otwartą drewnianą więźbą.

W odróżnieniu od kaplicy w Chicago fińscy architekci stopniują dostęp do ołtarza. Wydzielony plac przed kaplicą prowadzi do ciemnego holu i dopiero po jego przejściu otwiera się widok na przedłużoną w świat przyrody strefę ołtarza i sugerowany w ten sposób nieskończony „kościół świata". Surowość i prostota budowli są w pewnej mierze dziedzictwem klasycyzmu, co można wiązać z faktem, że

[403] Kidder-Smith 1964, s. 60–67; Jetsonen 2003, s. 30–37; Stock 2003, s. 228–229; Heathcote 2001, s. 74–85.



173. Heikki i Kaija Sirénowie, kaplica Uniwersytetu Technicznego, 1957, Otaniemi



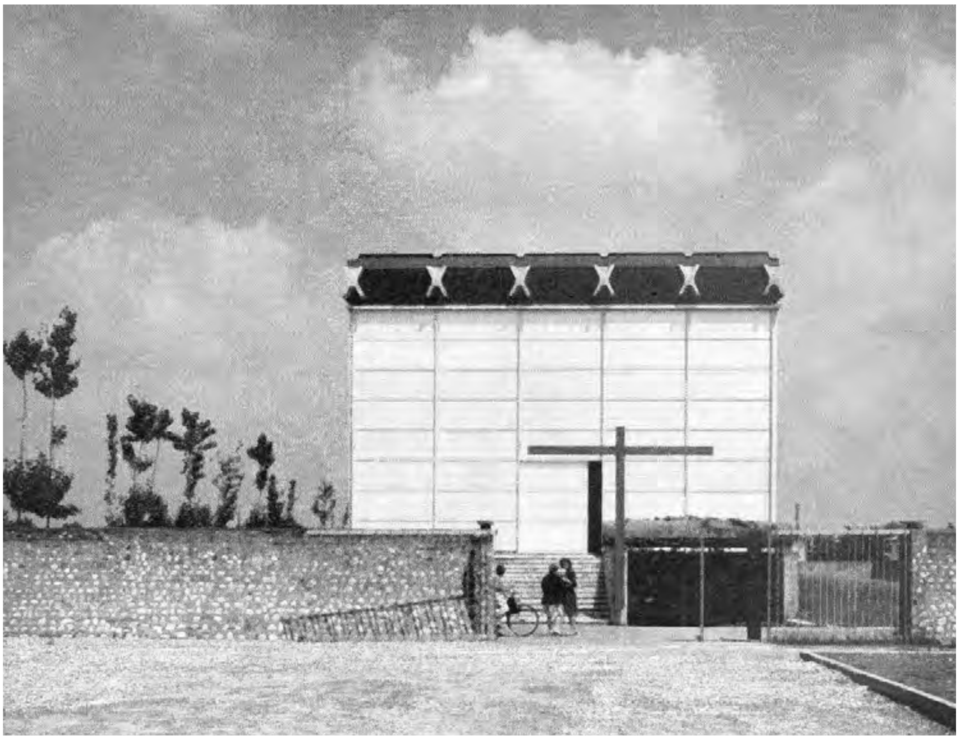
174. Heikki i Kaija Sirénowie, kaplica Uniwersytetu Technicznego, 1957, Otaniemi

ojciec architekta, Johann Sigfried Sirén, profesor uniwersytetu w Helsinkach, który był nauczycielem Heikkiego Siréna, tworzył architekturę w duchu neoklasycyzmu. Umieszczony na tle lasu krzyż nasuwa skojarzenia z dziełem Asplunda i miał bezpośredni wpływ na rozwiązanie przyjęte przez Tadao Ando w Kościele na Wodzie, ukończonym w 1988 roku. Panteistyczna wymowa tkwiąca w złączeniu krzyża i natury spotęgowana została w znacznie mniej znanym dziele Sirénów, jakim jest prywatna „kaplica" w Lingoso, zbudowana w 1969 roku na wysokiej, poszarpanej, granitowej skale należącej do architektów wysepki. Głównym materiałem konstrukcyjnym pawilonu jest szkło tworzące ściany. Zostały one umocowane czterema narożnymi sosnowymi palami, podczas gdy dwie skrzyżowane belki podtrzymują dach. Jedynym wyposażeniem wnętrza są dwie drewniane ławki, brak jest natomiast jakichkolwiek przedmiotów symbolizujących sakralne przeznaczenie budynku. „Kaplica" zaprojektowana została jako miejsce medytacji, „świątynia dumania" właściwa romantycznym założeniom ogrodowym. Najważniejszą rolę w budowli pełni przyroda widoczna przez przezroczysty szkielet: porastający wyspę las, odgłosy ptaków, szum morza.

Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti

Między zależnością a zmianą lokuje się także artystyczny sens kościoła Mater Misericordia w Baranzate, stworzonego około 1958 roku przez Angela Mangiarottiego i Brunona Morassuttiego w przemysłowym przedmieściu Mediolanu [il. 175–177][404]. Jako głównych elementów konstruktor Aldo Falvini użył czterech betonowych kolumn, silnie eksponowanych we wnętrzu. Na kolumnach spoczęły dwa solidne poprzeczne dźwigary, które z kolei stanowią oparcie dla sześciu wzdłużnych wiązarów o przekroju litery „X". Każdy z wiązarów składa się z trzydziestu prefabrykowanych elementów, na których umieszczono płaskie panele sufitowe, także z betonu. Mies van der Rohe jedynie w projekcie budynku biuro-

[404] Kidder-Smith 1964, s. 203–209; Widder 1968, s. 75; Stock 2003, s. 46–49.



175. Angelo Mangiarotti, Bruno Morasutti, kościół Mater Misericordia, 1957–1958, Mediolan



176. Angelo Mangiarotti, Bruno Morasutti, kościół Mater Misericordia, 1957–1958, Mediolan



177. Angelo Mangiarotti, Bruno Morasutti, kościół Mater Misericordia, 1957–1958, Mediolan

wego, zaprezentowanym w pierwszym numerze czasopisma „G" w 1923 roku, użył betonu w sposób tak silnie akcentujący ekspresyjne właściwości tego materiału. Niemniej jednak zredukowana konstrukcja włoskiej budowli, elokwentnie ascetyczna, wydaje się zależna od systemu Mies van der Rohego. Sięgając głębiej, jej linearyzm może być też wywodzony z włoskich tradycji renesansowych. Zdecydowanie bliższym Mies van der Rohemu motywem jest zastąpienie ścian półprzezroczystymi warstwowymi panelami, w których między dwie szklane powłoki włożono żółto-białawe płyty z plastiku. Półprzezroczystość zamiast przezroczystości nie stanowi dużego odstępstwa od rozwiązań Mies van der Rohego, choć efekty świetlne uzyskane we wnętrzu kościoła w Baranzate są bardziej niż w ka-

plicy kampusu IIT zbliżone do nastroju tradycyjnych świątyń. Neutralne wnętrze wzmocnione formą skrzyni jest jeszcze dość modernistyczne, jednak niezwykłe, prawie promieniujące światło zalewa kościół, jakby było wypreparowanym motywem barokowym. Zastosowany motyw przypomina także japońskie papierowe ściany i okazał się tak wpływowy, że można go odnaleźć na całym świecie: w 1964 roku użył go Franz Füegg w szwajcarskim Meggen a w 1995 roku Fumihiko Maki w Tokio. Rozwiązaniem, które nie mogłoby wystąpić u Mies van der Rohego, jest otoczenie mediolańskiego kościoła murem z polnych kamieni. W wydzielonej przestrzeni o klasztornym charakterze znalazło się miejsce na stacje Drogi Krzyżowej z reliefami Gina Cosentino oraz duży drewniany krzyż o nietypowo długiej belce poprzecznej. Te znamienne odstępstwa od modernistycznej prostoty nie powstrzymały zwolenników modernizmu od uznania kościoła włoskich architektów za wybitne dzieło nowoczesnej architektury. George Everard Kidder-Smith, wieloletni wydawca „Architectural Design" i autor opublikowanej w 1964 roku pracy o nowych kościołach w Europie, pisał o budowli jako o jednej z najbardziej klarownych i eleganckich konstrukcji, jakie kiedykolwiek wzniesiono, i dodawał: „[...] koncepcja kościoła jest wspaniała. Jego świeża filozofia promieniującego światła pozostaje w opozycji do średniowiecznego półmroku przyjmowanego przez wiele kościołów i sama w sobie jest wystarczająca, aby określić ją mianem genialnej"[405]. Wypada jednak zwrócić uwagę, że elegancja i delikatność pozostają w budowli w wyraźnej sprzeczności z eksponowaniem nieosłoniętej betonowej konstrukcji. Krzyżujące się wzmocnienia betonowego stropu uwidocznione we wnętrzu i iksowate przekroje belek nośnych wystające na zewnątrz, które czynią z kościoła surową, niemal industrialną budowlę, zapowiadają rozwiązania typowe dla późniejszej, brutalistycznej odmiany modernizmu.

Franz Füegg

W myśl zjadliwej uwagi Roberta Kriera, głoszącej, że „jeśli chcesz zobaczyć świetną architekturę modernistyczną, musisz mieć mnóstwo czasu i własny odrzutowiec", dobra architektura modernistyczna jest rzadkością niebywałą[406]. Nawet ten nieprzychylny osąd nie wyklucza jednak, że – choć rozsiane po świecie – to zdarzają się obiekty, które mogłyby wzbudzić aprobatę wspomnianego zapiekłego tradycjonalisty. Gdyby próbować wskazać na takie dzieła, prawdopodobnie znalazłby się wśród nich kościół w szwajcarskim Meggen w kantonie Lucerny, dzieło Franza Füegga z lat 1964–1966 [il. 178–180][407]. Podczas jego wznoszenia architekt posiadał doskonałą orientację w najnowszej architekturze kościelnej, ponieważ jako członkowi Szwajcarskiego Stowarzyszenia Świętego Łukasza powierzono mu przygotowanie materiału ilustracyjnego do planowanego przez bractwo wydawnictwa[408]. Füegg już w grudniu 1956 roku zebrał tyle materiałów, że zamierzano wydać aż dwa tomy, lecz różnica zdań między nim a zarządem bractwa doprowadziła do porzucenia całego zamiaru. Tekst, który na potrzeby tej publikacji przygotował Gonslav Maiberger, zawierał krytyczne uwagi wobec dzieł Baura, Metzgera i Schütza, traktowanych przez kierownictwo stowarzyszenia jako wzorcowe. Füegg przyłączyłby się w ten sposób do krytyki architektów starszego pokolenia, ale sam był już w grupie spychanej na pozycje obronne przez zwolenników neoekspresjonizmu (brutalizmu). Jako długoletniemu współpracownikowi czasopisma „Bauen + Wohnen", na czele którego stał w latach 1958–1961, przyszło mu bronić słowem pisanym i dziełami tradycji architektury analitycznej, powstałej pod

[405] Kidder-Smith 1964, s. 204.

[406] Za: Stroik 1997.

[407] Widder 1968, s. 119–120; Gieselmann 1972, s. 46–48; Stock 2003, s. 108–111.

[408] Brentini 1994, s. 154, przyp. 110.

wpływem dzieł Gropiusa i Mies van der Rohego. Może więc kościół w niespełna dwutysięcznym Meggen jest pomnikiem – *summą* najlepszych tradycji awangardowej architektury? Tak właśnie postrzegał swoją działalność Füegg i tak kościół w Meggen traktowany jest przez historyków. Jak napisał Jürgen Joedicke: „Jeśli próbuje się znaleźć dla tego dzieła miejsce wśród nurtów naszych czasów, to staje się oczywiste, że jest ono pośrednio lub bezpośrednio związane z pojmowaniem architektury przez Mies van der Rohego”[409]. Ten sam autor zauważył jednak, że zależności tej nie powinno się rekonstruować przez bezpośrednie wywodzenie kościoła z twórczości Mies van der Rohego, lecz przez określenie jego pozycji w rozwoju określonych dążeń. Wówczas „można z góry odważyć się na stwierdzenie, że na gruncie budownictwa kościelnego nie ma poza Meggen przykładu, w którym możliwości tego kierunku zamanifestowałyby się w tak czystej postaci. Z tego powodu usprawiedliwione jest mówienie o tym kościele jako przykładzie modelowym”[410]. Pozycja, jaką zajmuje kościół w Meggen, była już wielokrotnie omawiana w literaturze i dotyczy serii budowli, wśród których oprócz dzieł dobrze znanych, jak kaplica Mies van der Rohego czy kaplica Sirénów, można też wymienić dokonania mniej znane: w zakresie uwidocznionej konstrukcji – kościół Piusa X w Kolonii-Fittard Joachima Schürmanna z lat 1959–1960, a wśród zbliżonych swoją przezroczystością – kościół św. Jakuba w Düsseldorfie, projektu Eckharda Schulza-Flietza (1962–1963), i kościół św. Stefana w Kolonii-Lidenthal (1959–1960) Joachima Schürmanna[411]. Zleceniodawcom znany był także kościół Mangiarottiego i Morassuttiego w Baranzate, do którego delegacja komitetu budowy odbyła podróż w listopadzie 1961 roku. Czy jednak rzeczywiście kościół w Meggen jest szczytowym osiągnięciem w tej serii budowli? Odpowiedź na to pytanie wymaga bliższego przedstawienia dziejów jego budowy, poglądów Füegga oraz analizy architektury dzieła z Meggen.

Gmina w Meggen jeszcze przed wybuchem II wojny światowej planowała wzniesienie nowego kościoła, którego budowa tak się przeciągnęła, że po dwudziestu latach od przyjęcia stosownego projektu autorstwa Jozefa Schütza trzeba było go porzucić i rozpisać kolejny konkurs. W bardzo dokładnych relacjach o okolicznościach budowy, jakie podaje Brentini, brakuje, niestety, podstawowej informacji, co właściwie spowodowało, że zrezygnowano ze współpracy ze sprawnym twórcą, który był gotów nieustannie modyfikować swoje plany, a w zamian wybrano dzieło klasycznej awangardy modernistycznej[412]. Dziwi to zwłaszcza, jeżeli pamięta się o tym, że sprawa rozegrała się w wiejskiej gminie, liczącej w 1960 roku 2694 mieszkańców, z których katolikami było 65%, a w demokratycznym procesie podejmowania ostatecznych decyzji brało udział około 200 osób. Najpóźniej w 1958 roku w tajemnicy zdecydowano się nie realizować projektu Schütza, 11 lutego 1960 roku zaś ustanowiono nową komisję budowy, która 1 lutego 1961 roku ogłosiła zaproszenie do konkursu. Siedmiu znanych architektów kościelnych (Baura, Brantschena, Brutscha, Füegga, Haffnera, Landera i Mosera Aloesa) komisja zaprosiła bezpośrednio, ponadto do wzięcia udziału uprawnieni byli wszyscy zamieszkali i pracujący w kantonie Lucerny katoliccy architekci. Celem było wzniesienie kościoła na 500 miejsc. Między 5 a 7 września 1961 roku jury oceniło 27 projektów i mimo niezgodności w stosunku do niektórych założeń konkursu stanowczo wybrało projekt Füegga. W uzasadnieniu decyzji jurorzy napisali: „Projekt odznacza się klarownością założenia. Przestrzeń kościoła – przez swoją przejrzystą konstrukcję – sprawia wrażenie jasności i czystości. Jej konsekwentna abstrakcyjność i proporcje stwarzają spokój i budzą zastanowienie pomocne w tworzeniu oraz uczestniczeniu w misterium”[413]. Opinie zadeklarowane

[409] Jürgen Joedicke, „Bauen + Wohnen” 1966, t. 20, s. 455 (za: Brentini 1994, s. 161–162).

[410] Tamże.

[411] Brentini 1994, s. 160–162.

[412] Tamże, s. 149–151.

[413] Tamże, s. 151.



178. Franz Füegg, kościół św. Piusa, 1964–1966, Meggen



179. Franz Füegg, kościół św. Piusa, 1964–1966, Meggen



180. Franz Füegg, kościół św. Piusa, 1964–1966, Meggen

przez jurorów budzą podstawowe pytanie o pochodzenie upodobania do klarowności konstrukcji i abstrakcyjnej estetyki. Brak bliższych informacji powoduje, że oparta jedynie na przypuszczeniach odpowiedź może się wahać między założeniem o wpływach estetyki środowisk protestanckich a uznaniem za równie wpływowe osiągnięcie przez awangardowy modernizm szczytowej popularności.

Dla Füegga decydujące było stworzenie przestrzeni dobrze służącej przypisanym jej celom. Środki techniczne czy użyte materiały podporządkowane były zasadzie użyteczności, co podkreślało antropocentryczny rys jego sposobu budowania. Architektura miała być powłoką dla tworzonych przestrzeni. Architekt wyraźnie cofał się przed przyjęciem wyróżników estetycznych, ale przyjmował, że dzieło istnieje tak, jak jest postrzegane. Wykorzystując elementy ujęcia fenomenologicznego, brał pod uwagę, że obiekt wywołuje określone wrażenia, i zakładał wiele działań na rzecz budzenia określonych odczuć. Głosił, że dzieło organizowane jest przez przestrzeń i jej ograniczenie, i podkreślał, że takie ujęcie charakterystyczne jest dla nowoczesnej architektury[414]. Nowe środki kreacji przestrzeni i jej architektonicznego określania powodowały, że traciły na znaczeniu takie terminy, jak element dźwigający i dźwigany, ściana czy okno. Architekt starał się stosować we wnętrzach maksymalnie otwarte, „przepływające" przestrzenie,

[414] Tamże, s. 151–152.

ale przede wszystkim dbał o spojenie struktury budowli z wartościami architektonicznymi dzieła. Przez uwidocznienie konstrukcji i materiałów budowlanych zmierzał do podkreślenia ich znaczenia w kreacji i odbiorze architektury. W kościele w Meggen uzewnętrzniło się to w przyjęciu modularnego systemu montażowego i wyodrębnieniu materiałów do poszczególnych części: betonu do stworzenia fundamentu, stali do szkieletowej struktury i marmurowych płyt jako powłoki. Chociaż architekt nie oddzielał architektury kościelnej od świeckiej, to uznawał za konieczne dopasowanie przestrzeni do szczególnych zachowań osób korzystających z budynku kościelnego. Nie oznaczało to jednak uległości wobec tradycji czy nawet postulatów Ruchu Liturgicznego. Swój pogląd na budowlę kościelną wyraził w artykule z 1958 roku w „Bauen + Wohnen", gdzie wyraźnie zadeklarował, że podstawą jego poszukiwań jest znalezienie właściwego porządku w konkretnym dziele, co wymaga zrzeczenia się wszelkich kształtów czy form, które traktowane jako symbole były niegdyś zrozumiałe, ale których sens w większości przebrzmiał lub nie jest już obecnie pojmowany[415]. Dużą wartość dla zrozumienia wymowy kościoła w Meggen mają wyjaśnienia, jakie architekt dołączał do kolejnych upublicznionych wersji projektu. Wynika z nich, że choć uważał, że pod względem konstrukcyjnym kościół nie powinien różnić się od fabryki, to jednak jest budowlą publiczną i musi prezentować swoje szczególne przeznaczenie. „Ta przestrzeń jest nie tylko wnętrzem i miejscem zebrania gminy na uroczystym nabożeństwie. Ona przemawia także do tych, którzy pozostają na zewnątrz"[416]. Od początku jego projekt był dwukrotnie większy od przedłożonych przez konkurentów, a półprzezroczysta okładzina pozwalała na to, by obiekt rankami i wieczorami – dzięki sztucznemu oświetleniu – błyszczał na zewnątrz. „Nocą kościół promienieje jak oświetlony okręt ponad wsią" – opisał ten efekt Füegg[417].

Füegg opatrzył swój konkursowy projekt godłem „Schritt" i zgodnie z zawartą w nim sugestią uczynił swoją architekturę pojmowalną przez kroczenie do niej, obok niej i w niej. Poruszanie się jej użytkowników połączone było z upodobaniem do dynamicznych i płynnych przestrzeni. Przestrzeń wokół kościoła otoczono betonowym murem, a sam kościół posadowiono na wysokim betonowym cokole, skrywającym od strony ulicy kaplicę. Po przekroczeniu muru przybywająca do kościoła osoba trafia na wstępny plac, gdzie zamiast spodziewanego ciągu paradnych schodów do wyniesionego na platformie kościoła napotyka podłużny blok z niczym nieosłoniętego betonu, ukrywający dolną kaplicę. Po obu stronach betonowego prostopadłościanu założono dwa ciągi schodów prowadzących na trakt wzdłuż bocznej elewacji kościoła. Wchodząc tak założonymi schodami, spogląda się na narożnik kościoła i dwie jego elewacje prezentujące się w ukośnych ujęciach. Na szczycie schodów wyjaśnia się, że pięknie uwidoczniona od strony ulicy elewacja jest ścianą ołtarzową i należy przejść wzdłuż dłuższego boku kościoła, by dostać się do właściwej elewacji frontowej. Taka kompozycja wymuszona została w pewnej mierze przez układ urbanistyczny, który kierował elewację frontową w stronę południową. Architekt był zatem zmuszony uczynić tę elewację ścianą ołtarzową wnętrza, w przeciwnym bowiem razie ołtarz znalazłby się po stronie północnej. Konieczności urbanistyczne wykorzystano do zdynamizowania bardzo statycznej kompozycji. Na dość brzydkiej betonowej platformie znajduje się silnie z nią kontrastująca jasna bryła białego kościoła. Ortogonalny blok mierzy 37,3 metra długości, 25,6 metra szerokości oraz 13,5 metra wysokości, a jego konstrukcja oparta została na długich szeregach pionowo ustawionych żelaznych profili o kształcie litery „T". Każdy filar utworzono z dwóch połączonych ze sobą prostopadle profili w ten sposób, by można było wsunąć między filary pły-

[415] Füegg 1982, s. 210 (za: Brentini 1994, s. 153).

[416] Tamże, s. 213.

[417] Rozmowa Brentiniego z architektem z 6 marca 1992 roku – por. Brentini 1994, s. 154.

ty białego marmuru. Między filary wsunięto łącznie 888 płyt wysokości 1 metra, szerokości 1,5 metra i grubości 2,8 centymetra, jedynie najwyższy wieniec zawiera płyty o kształcie zbliżonym do kwadratu i mniejszej grubości (2 centymetry). We wnętrzu filary kątowe wzmocniono ukośnymi połączeniami, a wnętrze przekryto otwartą kratownicą pokrytą szarymi płytami drewniano-cementowymi. Bezokienne wnętrze oświetlane jest przez światło przepuszczane przez kamienną okładzinę, które przyjmuje głównie brązowy, a niekiedy szary kolor. Kościół, prezentujący się od strony zewnętrznej jako biały, we wnętrzu zalany jest poświatą o kolorze zmierzchającego słońca czy wieczornej mszy przy świecach. Mimo silnie uwidocznionej konstrukcji można mieć wrażenie, że przestrzeń ograniczona jest przez ucieleśnione światło, o którym Füegg mówił, że charakterystyczne jest dla dawnego holenderskiego malarstwa[418]. Przestrzeń wewnętrzna podzielona została na trzy równej wielkości powierzchnie. W części wejściowej umieszczono wolno stojącą emporę organową o kształcie szerokiej betonowej wanny niesionej przez osiem stalowych filarów. Füegg planował całkowite zamknięcie przejść pod emporą, tak by wnętrze kościoła odsłaniało się – po obejściu empory bokiem – w ukośnym widoku. Nie uzyskał na to całkowitej zgody i obecnie wejść można do wnętrza także środkowym przejściem pod emporą. Dwa boczne przejścia zostały obudowane i zawierają zakrystię, konfesjonały i przebieralnię dla chórzystów. Otwarte przejście środkowe służyło jako baptysterium. Środkowa część kościoła wydzielona jest przez ławki ustawione w trzech rzędach, tak by nie była zaznaczona środkowa oś drogi przez kościół. Wyspa ołtarzowa w trzeciej części kościoła wydzielona została przez zaledwie jeden stopień, a ołtarz w jej centrum o kolejne trzy stopnie. Centralne umieszczenie ołtarza umożliwiło z czasem celebrację zgodną z zaleceniami posoborowej liturgii.

Füegg deklarował swoje zerwanie z obumarłymi tradycjami w architekturze i skupienie na wartościach podstawowych[419]. W kościele w Meggen można odnaleźć elementy ciągu rozwiązań sięgających dokonań Perreta i wiodących przez omówione wyżej dzieła Mies van der Rohego i Sirénów. Architekt wyeliminował rozróżnienie między oknem i ścianą bardziej radykalnie niż we wzorcowych dziełach mistrzów wczesnego modernizmu. Zmienił także zwyczajowe znaczenie ścian. W ustanowieniu statyki jego kościelnego dzieła olbrzymią rolę odgrywa konstrukcja naroży i przekrycia. Mamy tutaj do czynienia z częściowym odwróceniem zwykłego porządku: nie ściany niosą niezależny sufit, lecz przekrycie spojone jest ze ścianami i nadaje im niezbędną sztywność i statykę. Mimo swoich rewolucyjnych działań i poglądów Füegg wracał na ścieżkę tradycji. W zewnętrznym widoku kościół przypomina antyczną świątynię: ujęte w żelazne profile bloki marmuru prezentują się jak gęsto ustawione kolumny, a wyodrębniony pas górny wygląda jak część belkowania. W tym miejscu trzeba przypomnieć, że do utworzenia ścian wybrano marmur pochodzący z greckiego kamieniołomu Penthelikon, z którego w starożytności pozyskiwano materiał dla ateńskiego Partenonu. Füegg przyznawał się także do czerpania inspiracji z klasycystycznej katedry w rodzinnym Solothurn, podobnie białej, wyniesionej ponad ulicę i poprzedzonej schodami[420]. Jego działania monumentalizowały zasady modernizmu i wskazywały na ich zakorzenienie w wybranych obszarach tradycji. Tkwiła w tym sprzeczność wynikająca z przekonania niektórych modernistów, że architektura nie powinna mieć stałych wzorców, lecz być nieustannym dostosowywaniem się do zmiennych okoliczności, celów, konstrukcji i materiałów. Füegg odsuwał zastrzeżenia, głosząc, że logika preferowanych przez niego rozwiązań opiera się na pierwotnych, instynktownych upodobaniach do form wynikłych z przyciąga-

[418] Tamże.

[419] Tamże, s. 151–153.

[420] Füegg 1982, s. 255 (za: Brentini 1994, s. 160).



181. Tadao Ando, Kościół na Wodzie, 1988, Hokkaido



182. Tadao Ando, Kościół na Wodzie, 1988, Hokkaido

nia ziemskiego. Takie wyjaśnienia nie są już obecnie w pełni przekonujące, gdyż wartości uznane wówczas za podstawowe z dzisiejszej perspektywy wydają się silnie obciążone skłonnościami czasów ich zdefiniowania. Ograniczenie wartości architektonicznych do walorów konstrukcji i materiałów, podkreślenie statyki budowli przez odwołania do antycznych świątyń czy zgodność wykreowanych przestrzeni z ich przeznaczeniem uzyskały w dziele Füegga pomnikowy wymiar i rangę dzieła akceptowanego nawet osoby przez sceptyczne wobec modernizmu. W niewytłumaczalny sposób pojawiło się w dziele Füegga nieproszone piękno, które przemieniło to skądinąd niezbyt fortunne połączenie betonu i stali z marmurem w porządne dzieło sztuki.

Tadao Ando

Elementami serii minimalistycznych kościołów, jakie można wywieść z kaplicy projektu Mies van der Rohego, są także budowle Tadao Ando. Chociaż ogólna koncepcja jego prac częściowo tkwi w założeniach zachodniego modernizmu, to połączyła się ona z wieloma kategoriami tradycyjnej estetyki japońskiej. Kreacja form z przenikających się sześciennych kostek o gładkich i pozbawionych ozdób elewacjach scalona została przez artystę z nastawieniami właściwymi kulturze japońskiej i formami spotykanymi w japońskich ogrodach, domach herbacianych oraz świątyniach buddyjskich i szintoistycznych. Wizualne piękno dzieł Ando wspiera otwarta na paradoksy filozofia i dopiero poznanie tego wymiaru jego twórczości ułatwia zrozumienie sensu używanych przez niego form[421]. Modernistyczny elementaryzm architekt połączył z powściągliwością i powstrzymywaniem się od ujęć całościowych, pewnym niedokończeniem, które odpowiada pojęciu *wabi* i łączącym się z nim pojęciem *sabi*, kierującym skłonnością do skrywania ekstrawagancji za prostotą[422]. Mur, który osłania Kościół na Wodzie tylko z dwóch

[421] Hien 1998.



183. Tadao Ando, Kościół na Wodzie, 1988, Hokkaido

stron i służy jedynie przedłużeniu drogi wejścia do świątyni, czy mlecznobiały tunel z mrożonego szkła o tym samym przeznaczeniu w kościele na górze Rokko w Kobe mogą być przykładami zaskakujących rozwiązań o filozoficznych podstawach. Podobnie operowanie pustką jako kategorią mistyczną znajduje się na granicy między motywowaną badaniami religioznawców modernistyczną parareligijnością a nieosobową istotą wielu wierzeń religijnych kultur Wschodu. Budowle sakralne Tadao Ando wręcz materializują stan medytacji czy kontemplacji, ale ich przesłania mogą być uznane za nadto uniwersalne lub panteistyczne (krzyż wyrastający z wody w Kościele na Wodzie czy krzyż utworzony przez światło w szczelinach ściany w Kościele Światła w Ibaraki). Podsumowaniem skłonności do uniwersalizacji religii jest tzw. Przestrzeń Medytacji wzniesiona w pobliżu siedziby UNESCO w Paryżu, betonowy cylinder z dwoma wejściami, oświetlony przez szczelinę w suficie, a zainspirowany rzymskim Panteonem[423].

Kościół na Wodzie usytuowany został w bukowym lesie na płaskowyżu centralnego masywu Hokkaido [il. 181–183][424]. Obszar świątyni wydzielono murem, którego boki, tworzące literę „L", otaczają budynek od zachodniej i południowej strony. Do wejścia na teren kompleksu konieczne jest podążenie wzdłuż muru po zewnętrznej stronie, dojście do wąskiego wejścia i powrót po wewnętrznej stronie muru na tyły budynku kościelnego. Bez dosłowności zastosowano rytuał ścieżki *sando*, typowej dla świątyń szintoistycznych. Separacja przypomina nastrój starych buddyjskich zespołów świątynnych. Kompozycję kościoła oparto na

[422] Takeyama 1983, s. 486; Hien 1998, s. 154.

[423] Frampton 2003, s. 212–215; Stock 2004, s. 182–183; Furuyama 2006, s. 70–73.

[424] Ando 1989, s. 455; Houzelle 1993, s. 70–72; Ando 2000, s. 110–121; Frampton 2002, s. 310–311; Frampton 2003, s. 58–63; Furuyama 2006, s. 34–35.



184. Tadao Ando, kaplica na górze Rokko, 1986, Kobe



185. Tadao Ando, kaplica na górze Rokko, 1986, Kobe

dwóch przenikających się sześcianach. Wyższy klocek składa się z betonowej podstawy, na której umieszczono szklany pawilon otaczający cztery krzyże skierowane w cztery strony świata. Zawiera on także klatkę schodową, prowadzącą do leżącego sześcianu zawierającego właściwy kościół. Po wejściu do jego wnętrza widz konfrontowany jest z szeroką szklaną ścianą otwierającą widok na sztuczne jezioro, z którego wyrasta krzyż. Widok zamyka ściana bukowego lasu, powyżej którego widoczne są malownicze wzgórza. Ciemne wnętrze kościoła poszerzone zostało, tak jak w budowli Sirénów, o przyrodę, podobnie sugerując związek między sakralnością wyodrębnionego miejsca i całego świata. Identyczne z fińskim jest posłużenie się szklaną ścianą ołtarzową i ustawienie krzyża poza budynkiem, na tle lasu. Tadao Ando uczynił dodatkowo ścianę odsuwaną, przez co całkowicie zatarto granicę między przestrzeniami kościoła i przyrody. Każdy architektoniczny gest w tym dziele, silniej niż w rozwiązaniach europejskich, nasycony jest archaiczną symboliką sakralną. Dotyczy to zwłaszcza krzyża złączonego z wodą – źródłem życia i nieogarnionym żywiołem. Pudłowata architektura – sama nie będąc wielomówna – pozwala przemawiać naturze. Geometryczne kształty, wypreparowane przez



186. Tadao Ando, kaplica na górze Rokko, 1986, Kobe

ludzki rozum, pochłaniane są przez nieskończenie bogatszą w formy przyrodę.

Siły i zjawiska przyrody złączone zostały z chrześcijańskim *sacrum* także w niewielkiej kaplicy na górze Rokko w Kobe [il. 184–186][425]. Budowla dostępna jest po pokonaniu długiej drogi, na którą składają się mostek, ścieżka, schody, podesty i na końcu długi szklany tunel wypełniony mlecznobiałym światłem. Szklany pasaż nie prowadzi jednak bezpośrednio do kościoła, lecz przebiega obok niego, mija go i kończy się widokiem na zieleń i las porastające opadające zbocze. U końca tunelu trzeba skręcić pod kątem 90 stopni i zejść po kilku schodkach, żeby – ponownie skręciwszy pod kątem prostym – stanąć przed wejściem do kościoła. Po przejściu strefy wejściowej ponownie należy zstąpić kilku schodach do niewielkiego wnętrza kaplicy. Droga do kościoła zorganizowana została więc w dwóch przeciwnych kierunkach, a budowla okazuje się zagłębiona we wzgórzu. Zaklęte w prostocie ekstrawagancje nie są odczuwane, gdy pielgrzymią trasę pokonuje się bez zbędnego pośpiechu. We wnętrzu w duże okno po lewej stronie wprowadzono podział o kształcie krzyża, przez który widać pokryte trawą zbocze. Tak zatem jak w Kościele na Wodzie, ciemne wnętrze otwiera się na krzyż odcinający się na jaśniejącym tle przyrody. W prawym narożniku ściany ołtarzowej umieszczono długą i wąską pionową szczelinę, przez którą wpada do wnętrza udramatyzowane światło. Silne światłocieniowe efekty są pełnoprawnym składnikiem budowli obok jej bardziej materialnych, głównie betonowych podstaw. *Sacrum* chrześcijańskie i cudowność natury, światło i beton ukazane są nie jako

[425] Ando 2000, s. 96–109; Heathcote 2001, s. 128–133; Frampton 2003, s. 54–57.



187. Tadao Ando, Kościół Światła, 1989, Ibaraki



188. Tadao Ando, Kościół Światła, 1989, Ibaraki

głęboko przeciwstawne, ale pozostające w zgodzie i dynamicznej jedności.

Złączenie światła i boskości, znane w wielu starożytnych religiach, ale przywoływane także w chrześcijaństwie, jest głównym motywem artystycznym Kościoła Światła w Ibaraki [il. 187–189][426]. Skromny betonowy klocek kościoła wciśnięty został w narożnik mieszkalnej dzielnicy na przedmieściach Osaki i nic na zewnątrz nie zapowiada efektów, jakie uzyskane zostały w jego wnętrzu. Przez wycięty w ścianie ołtarzowej wąski otwór w kształcie krzyża wpada światło, które silnie kontrastuje z ciemnym wnętrzem. Zmienność natężenia światła zależna od pór roku i dnia tylko intensyfikuje uwagę, jaką skupia na sobie świetlny krzyż. Niezwykle prosty zabieg pozwolił na osiągnięcie efektu przekonującego swoimi wartościami symbolicznymi. Prawdopodobnie najmocniej wśród wszystkich sakralnych dzieł Tadao Ando zjawisko przyrody posłużyło symbolizowaniu chrześcijańskiej świętości. Wnętrze zostało dodatkowo udramatyzowane przez przecięcie kościoła wolno stojącą ścianą, która boczną elewację przeszywa pod kątem 15 stopni i wychodzi na zewnątrz przez ścianę tylną. Ściana komplikuje wejście do kościoła, które to rozwiązanie także nie jest pozbawione wartości alegorycznych. Ando stosuje proste geometryczne formy, w użyciu materiałów ogranicza się do betonu i pozbawia swoje obiekty wielu składników wyposażenia zwyczajowo związanego z kościołem (w Kościele na Wodzie brak nawet stałego ołtarza), ale wszystkie te redukcje z korzyścią zastępowane są dominacją krzyża[427]. Ostatnim jego wystąpieniem w projektowaniu budowli sakralnych był projekt na konkurs Kościoła Roku 2000 w Rzymie, w którym budowla miała być sprowadzona w planie do prawie równoramiennego trójkąta, z otworem w kształcie krzyża w przekryciu, co stanowiło nawiązanie do kościoła w Ibaraki[428].

[426] Ando 2000, s. 122–129; Frampton 2002, s. 313–314; Frampton 2002, s. 64–69; Furuyama 2006, s. 36–39.

[427] b.a. 1988, s. 54–55; Ando 1993, s. 86–87.

[428] Heathcote 2001, s. 208–211.



189. Tadao Ando, Kościół Światła, 1989, Ibaraki

Minimalizm we współczesnej architekturze przejawia się także niekiedy w budowlach drewnianych. Dowodzi tego pochodząca z 1988 roku kaplica św. Benedykta w Sumvitg (Gryzonia, Szwajcaria), projektu Petera Zumthora, która mimo wielkiej różnicy kultur i odległości w stosunku do dzieł Tadao Ando oparta została na niemal identycznych założeniach ideowych [il. 190–192][429]. W teorii Zumthora architektura stanowi projektowanie granic pustki w sposób, który porządkuje emocje i znaczenia. Stąd też w wymienionym dziele – mimo jego prostoty – zachowano treści wiązane z kościołem chrześcijańskim, a wnętrze służy tak indywidualnej modlitwie, jak i świętym obrządkom. Wszelkie jednoznaczne nawiązania do tradycyjnych postaci religijności chrześcijańskiej nie usuwają jednak podejrzenia, że obaj autorzy łączą te tradycje z podejściem, które można określić jako panteistyczne. Ando i Zumthor szukają świętości

[429] b.a. 1990, s. 13–14; Brentini 1994, s. 257–260; Stock 2003, s. 178–181.



190. Peter Zumthor, kaplica św. Benedykta, 1988, Sumvitg, Szwajcaria

w opracowywanym miejscu, dalej zaś – gdy jest to możliwe – wciągają w tworzony nastrój także wartości krajobrazu, a sakralny wymiar osiągają przez szczególne posłużenie się światłem.

Modernizm manierystyczny lat dziewięćdziesiątych XX wieku

Álvaro Siza, Steven Holl, Fumihiko Maki

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku modernistyczny wzór ortogonalnej bryły o białych czy szklanych elewacjach uległ dalszym przemianom. Wpływ Mies van der Rohego, wyrażający się między innymi w skłonnościach do stosowania dużych przeszkleń, połączył się z równie silnym oddziaływaniem późnej twórczości Le Corbusiera, reprezentowanym przez tendencje do wykorzystywania plastycznych, rzeźbiarskich właściwości betonowych ścian. Ważną funkcję zaczęło pełnić odnaturalizowane światło, wpuszczane do wnętrz przez przemyślne prześwity, barwione na jaskrawe kolory i pojmowane jako decydujący składnik tworzenia nastroju czy wartości symbolicznych. W architekturze znacznie większą rolę niż było to dotąd przyjęte w modernizmie przyznano subiektywnym skłonnościom architektów i związkom architektury z tradycjami danego kraju lub regionu.



191. Peter Zumthor, kaplica św. Benedykta, 1988, Sumvitg, Szwajcaria



192. Peter Zumthor, kaplica św. Benedykta, 1988, Sumvitg, Szwajcaria

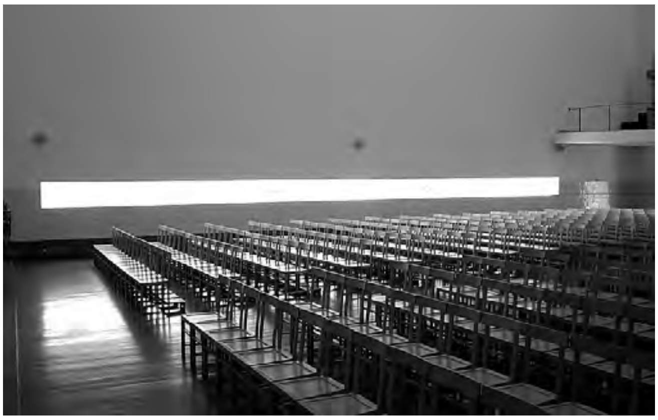
Nowe nastawienia ujawniały się jednak w niedużej skali w stosunku do zachowywania czysto modernistycznych tradycji, przez co tacy twórcy, jak Álvaro Siza, Steven Holl czy Fumihiko Maki, mogli się deklarować jako kontynuatorzy modernizmu. W twórczości każdego z nich nawiązania do wybitnych dzieł czy rozwiązań mistrzów modernizmu są łatwe do odnalezienia, dochodzi jednak do manieryzacji podjętego wzorca. Bryła kościoła w Marco de Canavezes projektu Álvara Sizy w niejednym przypomina świątynię Bożego Ciała projektu Schwarza w Aachen, jednak już obserwacja niebywale wydłużonego wejścia, którego wysokość ponadsiedmiokrotnie przekracza szerokość, pozwala mówić o manieryzacji wzoru. Podobnie można stwierdzić, że punktem wyjścia rozwiązań zastosowanych przez Stevena Holla w jezuickiej kaplicy św. Ignacego na terenie kampusu Seattle University w Waszyngtonie był sposób stosowania światła w kaplicy Ronchamp i klasztorze La Tourette przez Le Corbusiera. W obu francuskich dziełach podkolorowane świetlne refleksy wprowadzane były w umiarkowany sposób, podczas gdy Holl każdą z części swojej kaplicy zalał silnie zabarwionym światłem, zmieniając jego kolory w zależności od przeznaczenia danej przestrzeni. Mies van der Rohe przesłonił szklane elewacje domu doktor Farnsworth białymi płachtami jedwabiu, co zainteresowani tym motywem mistrzowie dojrzałego modernizmu zamienili na półprzezroczyste ściany. Fumihiko Maki podjął ten motyw, lecz w jego tokijskim kościele – mimo zastosowania nowoczesnych materiałów – półprzezroczysta ściana świadomie przypomina przesuwaną, papierową



193. Álvaro Siza, kościół św. Marii, 1996, Marco de Canavezes, Portugalia



194. Álvaro Siza, kościół św. Marii, 1996, Marco de Canavezes, Portugalia



195. Álvaro Siza, kościół św. Marii, 1996, Marco de Canavezes, Portugalia

ścianę *shoji*, typową dla tradycyjnych japońskich domów. Produkt zaawansowanej techniki przyjął w tym dziele formę rzemieślniczego wyrobu przedindustrialnej kultury. Dokładniejsza analiza trzech wskazanych kościołów może ujawnić dalsze godne uwagi przejawy manieryzacji modernizmu.

Kościół św. Marii w Marco de Canavezes w Fornos niedaleko Oporto w Portugalii ukończony został w 1996 roku [il. 193–195][430]. Jego kompozycja, na którą składa się duża biała bryła, mieszcząca nawę główną, i mniejsza od północy, z pomieszczeniami pomocniczymi, zbieżna jest z układem brył tworzących kościół Bożego Ciała projektu Schwarza w Akwizgranie. Główne drzwi, tak jak w Akwizgranie, otwierane są tylko podczas świąt, gdy na co dzień wejście do kościoła pro-

[430] Stock 2003, s. 200–203; Siza 2002, s. 28, il. 29; Heathcote 2001, s. 202–207; Siza 2000, s. 276–293; Frampton 2000a, s. 54–57.



196. Steven Holl, kaplica św. Ignacego, 1994–1997, Seattle



197. Steven Holl, kaplica św. Ignacego, 1994–1997, Seattle



198. Steven Holl, kaplica św. Ignacego, 1994–1997, Seattle

wadzi przez szklane drzwi umieszczone w bocznych ścianach mocno wysuniętych do przodu ryzalitów fasady. W Akwizgranie nie było takich ryzalitów, ale podobne stosował Böhm. Przestrzeń wnętrza nie jest już tak ściśle ortogonalna, ponieważ ściana północna pochyla się i wygina ku wnętrzu. Zakrzywione są także płaszczyzny ścian otaczających ołtarz. Światło wpada do wnętrza przede wszystkim przez trzy otwory w ścianie północnej, których górna krawędź zbiega się z linią sufitu. Również to przypomina nieco strategię oświetlenia kościoła w Akwizgranie. Dwie szerokie pionowe szczeliny za ołtarzem oraz jedna dłuższa i węższa w ścianie południowej przywodzą z kolei na myśl szczeliny stosowane przez Tadao Ando[431]. Dwa różne typy oświetlenia, górne i dolne, ożywiają płasz-

[431] Wymienione tutaj porównania nie wyczerpują źródeł pochodzenia form kościoła. W wywiadzie z Futagawą Siza wskazywał jako wzorce budowle Le Corbusiera w Ronchamp i La Tourette oraz architekturę Barragána – por. Frampton 2000a, s. 54.



199. **Fumihiko Maki, kościół pod wezwaniem Chrystusa, 1995, Tokio**



201. **Fumihiko Maki, kościół pod wezwaniem Chrystusa, 1995, Tokio**



200. **Fumihiko Maki, kościół pod wezwaniem Chrystusa, 1995, Tokio**

czyzny ścian, pozostawiając dół bardziej ciemny i wyizolowany, a górę jaśniejszą i otwartą. Do południowo-wschodniego naroża kościoła przylega niewielkie podwórze, dla którego inspiracją było wspomnienie z dzieciństwa. Siza zapamiętał ze swoich młodych lat mężczyzn, którzy gromadzili się nieopodal kościoła na rozmowach i paleniu wonnych cygar[432]. Takie przeznaczenie przestrzeni łamie powagę nastroju i jest właściwym temu artyście ukłonem w stronę obyczajów i kultury Portugalii. We wnętrzu można odnaleźć wiele udogodnień, na które mógłby wpaść tylko przekonany funkcjonalista, ale całość w niewytłumaczalny sposób budzi skojarzenie z poezją.

Kaplica św. Ignacego projektu Stevena Holla na terenie Seattle University zbudowana została w latach 1994–1997 [il. 196–198][433]. Budowlę oparto na planie wydłużonego prostokąta, który skrywa skomplikowany układ wnętrz przykrytych ciągiem siedmiu sklepień. Każde z wyodrębnionych pomieszczeń, to jest narteks, przestrzeń dla procesji, nawa główna, kaplica Najświętszego Sakramentu, chór i kaplica pojednania (zastępująca konfesjonały), oświetlono światłem innego koloru, odbitym od zabarwionych płyt i przepuszczonym przez kolorowe soczewki. W swoich teoretycznych uzasadnieniach architekt wyraźnie zadekla-

[432] Wspomnienia z dzieciństwa, jakie miały wpływ na rozwiązania przyjęte w opisywanej budowli, przywołał Siza we wspomnianym wyżej wywiadzie z Futagawą – por.: Frampton 2000a, s. 54, 57; Frampton 2000, s. 380.

[433] Holl 1996, s. 158; Le Cuyer 1997, s. 26–32; Crosbie 2000, s. 166–167; Heathcote 2001, s. 186–193; Frampton 2002a, s. 302–321; Holl 2003, s. 278–307; Richardson 2004, s. 18–21.

rował wolę zbudowania – przy użyciu odrealnionej świetlnej poświaty – mostu ze sferą transcendencji[434]. Żelbetowa powłoka pokryta świetlnymi refleksami czerpie z pomysłów Le Corbusiera, ale w podobnym stopniu także z rozwiązań świątyń egipskich, klasztorów benedyktyńskich oraz kościołów romańskich i gotyckich. Pocięte, podziurawione i powyginane ściany, cała ich zdeformowana geometria, także sięga do wygiętych i przeprutych otworami ścian kaplicy Ronchamp Le Corbusiera, jednocześnie przypominając o bogactwie rozwiązań przestrzennych i sklepień świątyń czasów europejskiego średniowiecza. W końcu bogate w światłocień wnętrza są także architektoniczną metaforą tez św. Ignacego, który opisywał życie duchowe jako składające się z wielu obszarów światła i ciemności, określanych przez niego jako „pocieszenia" i „rozpacze".

Tokijski kościół pod wezwaniem Chrystusa projektu Fumihiko Makiego powstał w 1995 roku na miejscu drewnianego kościoła z 1949 roku [il. 199–201][435]. Betonowa konstrukcja stanowi nośnik dla dużych rozmiarów dwupowłokowej szklanej elewacji[436]. Wierzchnia warstwa zewnętrznej membrany elewacji pokryta jest kropkowaną ceramiką, która przesłania i czyni delikatniejszą metalową kratownicę utrzymującą obie szklane powłoki. Wewnętrzna ściana składa się z tafli szklanych przekładanych powłokami z włókna szklanego i jest znacznie mniej przezroczysta. Taka dwuwarstwowa ściana osłonowa skutecznie chroni wnętrze przed przegrzaniem i wytłumia hałas ruchu ulicznego związany z pobliskim wjazdem do podziemnej autostrady, przede wszystkim jednak zapewnia wnętrzu łagodne oświetlenie. Mleczne światło wypełniające wnętrze stwarza nastrój zbliżony do powiększonych rozmiarów tradycyjnego japońskiego domu. Prostota wyposażenia, spokój i cisza stanowią zaskakujący kontrast ze zgiełkiem miasta na zewnątrz. Wielka sala zbiorowej modlitwy obdarzona została właściwościami przestrzeni indywidualnych medytacji. Delikatnie wygięty w łuk dach i odchylone na zewnątrz boczne ściany przypominają swoim kształtem japoński hełm *kabuto*. Modernistyczna prostota i zaawansowana technologia połączyła się w tym dziele z japońskimi tradycjami i szacunkiem dla wartości religijnych.

Wszystkie trzy opisane wyżej kościoły odmiennie od pospolicie rozumianego modernizmu są funkcjonalne zarówno wobec materialnych, jak i metafizycznych potrzeb człowieka. Ich zaawansowana niekiedy technika budowlana nie wyklucza nastrojowości, poezji i odwołań do dziecięcej wyobraźni.

Brutalizm w architekturze sakralnej

Od początku lat pięćdziesiątych XX wieku w awangardowym modernizmie pojawił się nowy nurt, który modyfikował niektóre z wyjściowych założeń stylu. Najważniejszymi z jego zewnętrznych objawów zmian było posługiwanie się mięsistymi kształtami uzyskiwanymi z betonu, eksponowanie struktur i pozostawianie elewacji w nieosłoniętym materiale. Mistrzowie *beton brut* upierali się przy przynależności nowego nurtu do modernizmu, chociaż nagie betonowe struktury właściwe były wcześniej ekspresjonistom, takim chociażby jak Hans Poelzig czy Max Berg. Z tego powodu w historiografii architektury XX wieku brutalizm traktowany jest niekiedy jako neoekspresjonizm. Z drugiej strony – silne akcentowanie brył i podziałów właściwe było także rosyjskim konstruktywistom, jak widoczne jest to na przykład w moskiewskim Klubie Robotniczym im. Rusakowa projektu Konstantina Mielnikowa[437]. Zawieszenie przez historyków odpowiedzi na pytanie o to, czy brutalizm należy traktować jako kontynuację, czy też

[434] Holl 1989, s. 11.

[435] Heathcote 2001, s. 194–201.

[436] Buntrock 2002, s. 120–121.

[437] Starr 1978, s. 134–140, il. 131–133.

sprzeciw wobec awangardowego modernizmu, podtrzymuje także ambiwalencja w posługiwaniu się przez architektów tego nurtu wątkami narracyjnymi i symbolicznymi. Niektórzy z nich ignorują całkowicie inną niż autoferencyjna wymowę stosowanych form, przy niektórych formach mówi się o niezamierzonym symbolizmie, przy jeszcze innych o celowym symbolizmie. Analizując poszczególne dzieła sakralne łączone z nurtem brutalizmu, można dostrzec także indywidualizację intencji architektów, która powoduje zwiększanie wątków separujących ich od wyodrębnionego nurtu.

Za dzieło antycypujące brutalizm w architekturze sakralnej uchodzi kaplica Notre Dame du Haut w Ronchamp projektu Le Corbusiera. Nie ma ona pewnych właściwości artystycznych późniejszych kościołów brutalistycznych (między innymi nie jest szaro-betonowa, lecz biała), ale ustanowiła przełom w rozwoju modernizmu i twórczości samego Le Corbusiera. Zapoczątkowuje także ciąg dzieł, w których zwiększona rola irracjonalnych motywów artystycznych wyobcowuje dzieła z dotychczasowych tradycji artystycznych i ideowych. Z nurtem awangardowego modernizmu wiąże dzieła sakralnego brutalizmu skłonność do eksperymentu, z trudem tylko równoważona koniecznością podporządkowania się wymaganiom określonego przeznaczenia.

Le Corbusier

Wysokie wzgórze, na którym zbudowano kaplicę koło wsi Ronchamp, jest miejscem łączącym sprzeczne wątki swojej historii. Z jednej strony było ono świętym wzgórzem już dla Celtów, archiwalne wzmianki dotyczące VI wieku mówią zaś o istnieniu tam kaplicy pielgrzymkowej poświęconej św. Marcinowi. Dokument z 1271 roku zawiera z kolei obietnicę hrabiego Ottona chronienia wszystkich pielgrzymów, którzy na wzgórzu będą obchodzić święto narodzenia Marii. Prawdopodobnie z XVI wieku pochodzi słynący łaskami wizerunek Marii, związany z legendą o niespodziewanym uwolnieniu z rąk bandytów młodego człowieka, który po zawierzeniu Matce Bożej cudownie odnalazł się w kaplicy Ronchamp. Patrząc na usytuowanie Ronchamp z innej strony, trzeba zwrócić uwagę, że wzgórze znajduje się w pobliżu szerokiego wąwozu koło Belfort i jest punktem obserwacyjnym kluczowej drogi inwazyjnej na Francję. Wszystkie dotychczasowe kaplice niszczone były z tego powodu podczas działań wojennych, włączając w to neogotycką budowlę z 1924 roku, która przetrwała tylko dwadzieścia lat, żeby ulec destrukcji po bombardowaniu w 1944 roku. Jak skomentował to Richard Biedrzynski: „Była to święta góra i militarny bastion. Zarazem miejsce sakralne i strategiczne”[438]. W tym miejscu łączyła się ludzka zdolność do poddawania się woli Bożej ze skłonnościami do brutalnego utwierdzania własnej woli.

Miejsce budowy ma szczególny status prawny, ponieważ po rewolucji z 1789 roku stu sześćdziesięciu obywateli Ronchamp powołało komisję powierniczą, która odkupiła od państwa kaplicę wraz z otaczającym ją obszarem. Działanie takie miało na celu ocalenie pielgrzymkowego i świętego charakteru wzgórza koło Ronchamp przed sekularyzacją. Od tamtego czasu istnieje rzadka w stosunku do miejsc kultu sytuacja prawna – Ronchamp nie jest w częścią dóbr Kościoła ani nie pozostaje własnością państwa. Używając słów Biedrzynskiego, „jest lennem Boga w bezpośrednim władaniu gminy”[439]. Częściowo wyjaśnia to powód udzielenia zlecenia na budowę nowej kaplicy artyście tak skrajnie awangardowemu, jak Le Corbusier. Z Ronchamp pochodzili Lucien Ledeur, sekretarz komisji sztu-

[438] Biedrzynski 1958, s. 107.

[439] Tamże.



202. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, elewacja południowa, 1950–1954

ki kościelnej w arcybiskupstwie Besançon, i kanonik Mathey, dyrektor Muzeum Sztuki w Besançon. Obaj współpracowali ściśle z dominikaninem Pierrem Couturierem, wydawcą pisma „L'art sacre", głównym zwolennikiem zbliżenia sztuki nowoczesnej i Kościoła[440]. Z jego pomocą Ledeur i Mathey skontaktowali się z Le Corbusierem i podjęli próbę przekonania go do przyjęcia zlecenia zaprojektowania nowej kaplicy pielgrzymkowej w Ronchamp. Sam Le Corbusier urodził się 67 kilometrów na południe od Ronchamp, w La-Chaux-de-Fonds, po szwajcarskiej stronie pobliskiej granicy. Jak napisał o tym Nerdinger: „Chociaż wzrastał w domu protestanckim, nie był nigdy usposobiony religijnie i później opisywał siebie jako nonkonformistę"[441]. Życie w konflikcie z całym właściwie światem, poczucie nieustannej krzywdy, potrzeba znalezienia prawdy, skrajność własnych dążeń czy ascetyzm środków artystycznych wydają się jednak dziedzictwem jego kalwińskich przodków, uznawanych niekiedy za potomków katarów[442]. Zwrócenie się właśnie do niego o projekt kaplicy miało w sobie coś niestosownego, jednak w przekonaniu zleceniodawców, zwłaszcza Couturiera, ludzie obdarzeni talentem artystycznym byli bliżej Boga niż ci, którzy talentu byli pozbawieni. Jak stwierdził Couturier: „Zauważa się powszechnie, że instynkt wobec tego, co sakralne, jest czystszy i doskonalszy u ludzi spoza niż u wielu wierzących artystów czy nawet wśród członków kleru. To stwierdzenie może oburzać, ale jest faktem,

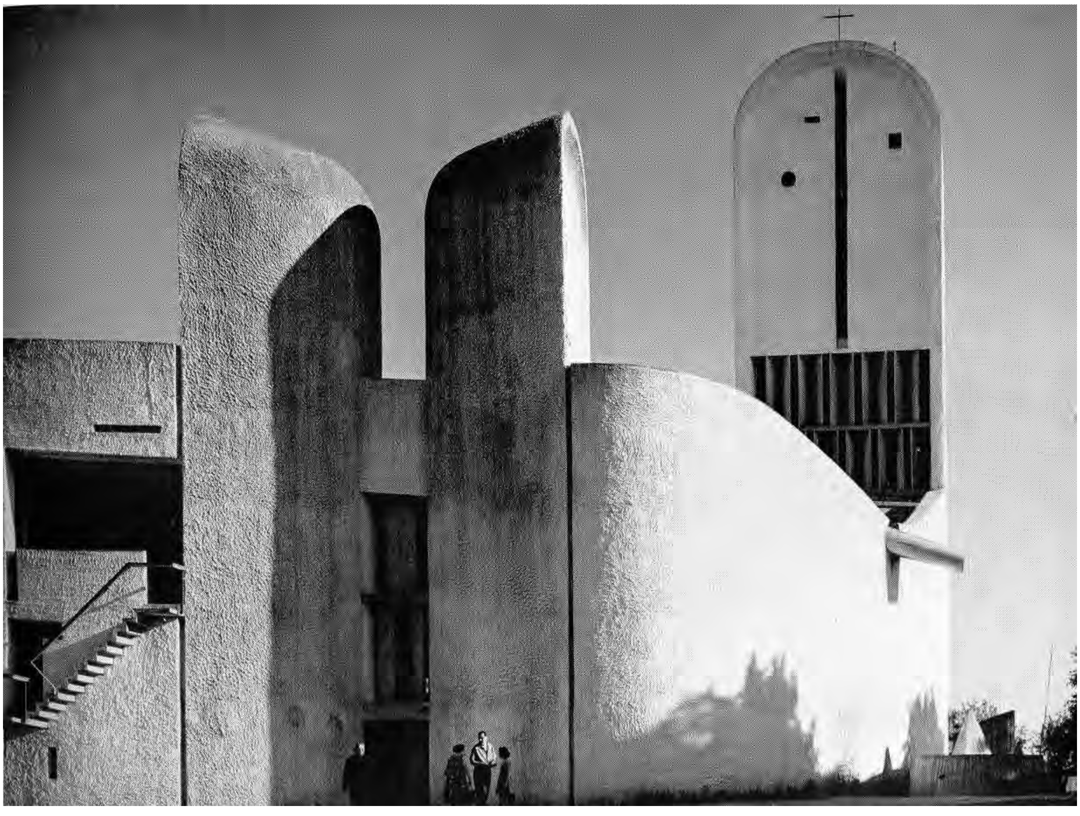
[440] Stoller 1999 [wstęp: Eugenia Bell], s. 2–5.

[441] Nerdinger 2003, s. 52–53.

[442] Na temat związków Le Corbusiera i kaplicy w Ronchamp z kataryzmem osobny rozdział poświęcił Coombs 2000, s. 93–111.



203. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, elewacja wschodnia, 1950–1954



204. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, elewacja północna, 1950–1954

który w naszych czasach jest nie do zaprzeczenia. Duch tchnie, kędy chce [...]"[443].

Budowla, która powstała po przełamaniu wzajemnych oporów, wzbudziła gwałtowne emocje i skłoniła do wielu skrajnych wypowiedzi, do dziś nie pozostawia obojętnymi nawet potrafiących zachować dystans akademickich badaczy architektury. O ile można zrozumieć pozytywny ton opinii o kaplicy wywodzący się z kręgu zwolenników nowoczesności w latach pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych, o tyle głoszenie podobnych opinii na początku XXI wieku – w tym przez tak uznanych historyków, jak Winfried Nerdinger – może budzić wstrzemięźliwość. Jest być może tak, że budowla, która już w czasach wybudowania opatrzona została liczbą kilkuset wzmianek a później szerszych wypowiedzi, pozostaje do dzisiaj tworem niezrozumiałym. Uprzedzając liczne błędne opinie, sam Le Corbusier opublikował wkrótce po wybudowaniu kaplicy książkę o niej, która – jak wiele innych jego wypowiedzi – dużo mówiła, lecz niewiele wyjaśniała. Artykuł w „Architectural Forum" z 1957 roku stwierdzał, że „Ronchamp może się okazać najbardziej wpływowym projektem naszych czasów"[444], a Kidder-Smith w podsumowaniu opisu kaplicy napisał, że „Ronchamp jest dla wielu najbardziej imponującym kościołem ostatnich 500 lat"[445]. Równie mało oględnie wyraził się w publikacji z 2002 roku Nerdinger, który określił Ronchamp i La Tourette jako „najważniejsze budowle sakralne XX wieku"[446]. Te pełne podziwu dla architekta opinie nie budzą jednak dużego zaufania. Również głosy przeciwników mogą być uznane za przesadnie napastliwe i słabo uargumentowane. Już w najwcześniejszym okresie dziejów kaplicy profesor Alois Fuchs, przewodniczący komisji sztuki kościelnej w archidiecezji Paderborn, przygotował rezolucję przeciw radykalizmowi w budownictwie kościelnym, która głosiła między innymi, że „Ronchamp jest niemożliwym do prześcignięcia przykładem pogoni za nowością, samowolą i nieporządkiem", jej architekt zaś „dokonał totalnego zerwania z tradycją, a nawet kilkakrotnie naruszył ogólne reguły sztuki budowlanej"[447]. W końcu lat pięćdziesiątych XX wieku argumenty zwolenników i przeciwników kaplicy zarysowały się na tyle wyraziście, że Biedrzynski mógł przedstawić główne stanowiska. Kwestie wywołujące najwięcej wątpliwości zestawił w następujący ciąg pytań: Czy to niepokojące, goniące za nowością, samowolne dzieło jest zapowiedzią przyszłości, czy też przedsięwzięciem jednostkowym, wybrykiem architektonicznego wolnego strzelca? Czy pozostaje nadal w obrębie chrześcijańskiej tradycji, czy też znosi ją przez genialną ekstrawagancję? Czy jest odstręczającym przykładem formalnej anarchii, archaiczno-pogańskim monstrum, samogloryfikacją talentu, czy też przynosi obietnicę nowych kategorii architektonicznych, które prowadzą do nowego przeżywania wiary?[448] Pół wieku po wybudowaniu kaplicy na żadne z tych pytań nie znaleziono satysfakcjonującej odpowiedzi. Również odpowiedzi na mniej istotne pytania pozostają opatrzone sporymi wątpliwościami. O trudnościach w uzyskaniu pewności co do formalnych źródeł kaplicy mogą świadczyć wskazania badaczy na takie ich pochodzenie, jak: kultura starożytnych Cyklad – archipelagu wysp Morza Egejskiego[449] czy Myken w północno-wschodniej części Peloponezu[450], rzymskie katakumby[451], architektura regionu M'Zab w Algierii[452], architektura Ibizy w archipelagu Balearów[453], czy *Serapeum* w willi Hadriana w Tivoli[454]. Wszystkich przywoływanych źródeł nie sposób wyliczyć, ale wymieniane są także chłopskie zagrody alpejskich i tyrolskich wsi, obronna architektura regionu Besançon i Belfort czy późna twórczość malarska Alekseja von Jawlenskiego[455]. Kształty kaplicy w Ronchamp mają też dziwną zdolność wywoływania skojarzeń z rzeczywistymi przedmiotami, co podsumował zestaw rysunków Hillela Schockena. Podobieństwa kaplicy do złożonych do modlitwy dłoni, okrętu czy

[443] Za: Biedrzynski 1958, s. 108.

[444] [b.a.], *Europe's great new churches*, „Architectural Forum", grudzień 1957 roku (za: Christ-Janer 1962, s. 103).

[445] Kidder-Smith 1964, s. 92.

[446] Nerdinger 2003, s. 54–55.

[447] Za: Biedrzynski 1958, s. 106.

[448] Tamże.

[449] Christ-Janer 1962, s. 108.

[450] Rombold 1980, s. 3.

[451] Wawrzyniak 1996, s. 133.

[452] Stirling 1956, s. 160; Januszkiewicz 1990, s. 85; Wawrzyniak 1996, s. 133–135; Frampton 2001, s. 171.

[453] Kidder-Smith opublikował w swojej książce fotografię zagród chłopskich, wykonaną na Ibizie w 1948 roku przez Hansa Finslera, które łudząco przypominają kompozycję trzech wież w Ronchamp – por. Kidder-Smith, s. 90 [tekst], 93 [fotografia].

[454] Frampton 2001, s. 170; Nerdinger 2003, s. 58, 59.

[455] Biedrzynski 1958, s. 109. Por. Jawlensky 1992 [setki wariantów „abstrakcyjnej głowy" – od lat dwudziestych aż do śmierci artysty w 1941 roku], s. 322–505.



205. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, elewacja zachodnia, 1950–1954

kornetu zakonnicy są – jak to ujął Charles Jencks – „zdumiewająco dokładne"[456]. Le Corbusier nawarstwił w swoim tworze metafory tak, że dają one wrażenie kontaktu z bogatym w znaczenia obrazkowym językiem nieznanej starożytnej cywilizacji[457]. Wśród poglądów na temat kaplicy z końca XX wieku wyróżniają się opinie Roberta Coombsa, który rozpatruje liczne możliwości zarówno niezamierzonego, jak i świadomego zakodowania w dziele bogatych i różnorodnych treści religijnych[458]. Brak porozumienia w sprawie podstawowych artystycznych i ideowych wyróżników kaplicy pozbawia każdą kolejną próbę charakterystyki dzieła należytej pewności, z drugiej jednak strony pięćdziesięcioletni dystans pozwala na nieco bardziej beznamiętną analizę.

Pierwsze szkice i notatki Le Corbusiera dotyczące Ronchamp pochodzą z czerwca 1950 roku[459]. Na wzgórzu stały wówczas jeszcze ruiny zbombardowanego kościoła. Szkice z tego czasu pokazują otaczający krajobraz i próby przełożenia go na zarysy kaplicy. Zarówno rzut poziomy, jak i formy użyte w elewacjach są – zdaniem wielu autorów – wynikiem dialogu z otoczeniem, który przyczynił się do złączenia architektonicznej formy i naturalnych uwarunkowań. Dzieło, ukazujące się początkowo jako obce, w miarę jego poznawania odkrywa swoje związki z profilami miejscowego pejzażu. Sam architekt zanotował: „Lipiec 1950, na wzgórzu. Starałem się przez trzy godziny pojąć teren i horyzonty. Stopniowo je wchłonąłem. [...] Ronchamp? Kontakt z miejscem, usytuowaniem miejsca, językiem terenu, słów adresowanych do terenu. We wszystkich głównych kierunkach"[460]. W myśl tych wyrażeń zadaniem architekta jest dostroić tworzone formy do krajobrazu wyrażanego przez kształty wzgórz, dolin i rzeki. Pewne niewyrażalne zależności, podobieństwa, harmonie czy rytmy skłoniły Le Corbusiera do ujęcia ich w metaforę „wizualnej akustyki w królestwie form"[461]. Kolejnym członem architektonicznego zadania było złączenie kształtów z konkretnym przeznaczeniem budowli. W tym wypadku punktem wyjścia było to, że projektowane dzieło miało być kaplicą pielgrzymkową, która dwukrotnie w ciągu roku była

[456] Jencks 1987, s. 49.

[457] Tamże, s. 46, 49.

[458] Coombs 2000. Autor nie jest wprawdzie akademickim badaczem, lecz jego praca sporządzona została z całą precyzją dzieła naukowego (deklarowana trzeźwość w formułowaniu tez, staranna argumentacja, obfita literatura, rozbudowane przypisy). Mimo tych przymiotów rozważania Coombsa nad związkami dzieła Le Corbusiera z alchemią, kabałą, okultyzmem, symboliką liczb czy „świętą geometrią" wydają się bliskie cechom dzieła Michaela Baigenta, Richarda Leigha i Henry'ego Lincolna *Holy blood and the Holy Grail* (Cape, London 1982), które stało się kanwą powieści Dana Browna *The Da Vinci code* (Bantam, London 2003).

[459] Pauly 1997, s. 64; Jencks 2000, s. 263; Frampton 2001, s. 167.

[460] Le Corbusier 1965 (za: Nerdinger 2003, s. 52, 53); Pauly 1997, s. 64.

[461] Le Corbusier 1957b, s. 89. Por. także: Biedrzynski 1958, s. 108; Pauly 1997, s. 65, 114–116. Le Corbusier posłużył się tą metaforą wielokrotnie – por. Le Corbusier 1929, t. 2, s. 72–88; t. 3, s. 16–43; t. 5, s. 72. Zagadnienia z tym związane po raz pierwszy przedstawił Alford 1958, s. 293–303, a w stosunku do kaplicy w Ronchamp przypomniał Pearsons 1997, s. 168. W 1998 roku na temat związków Le Corbusiera z muzyką obroniona została w uniwersytecie w Zurychu praca doktorska Bienza 1999.

miejscem większych uroczystości religijnych, podczas gdy na co dzień nawiedzana była przez mniejsze grupy lub pojedyncze osoby. Architekt stworzył w tym celu niewielką, mroczną wewnątrz budowlę, która jednak swoim kształtem otwiera się na zewnątrz, a po zewnętrznej stronie jednej ze ścian umieścił ołtarz, służący sprawowaniu liturgii dla tysięcy osób pod otwartym niebem. „Dedans tête-à-tête avec soi-même – dehors 10 000 pèlerins desant l'autel" (wewnątrz twarzą w twarz ze sobą – na zewnątrz 10 000 pielgrzymów przed ołtarzem)[462].



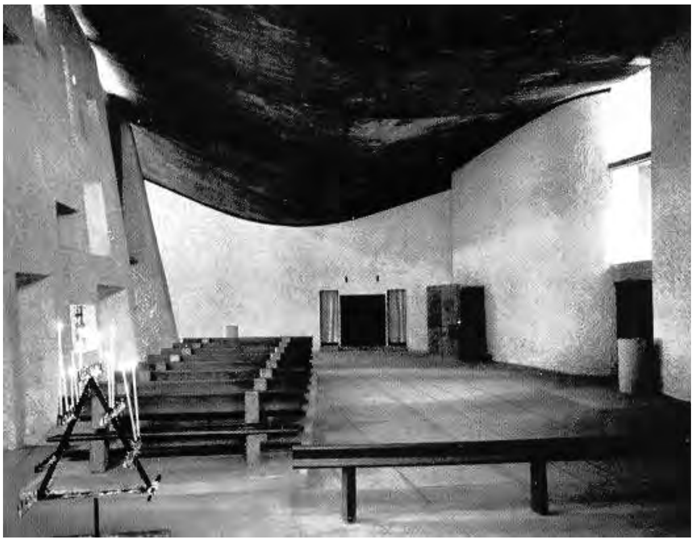
206. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, dach, 1950–1954

Ku zaskoczeniu zarówno zwolenników, jak i przeciwników, Le Corbusier ukształtował kaplicę jak wielką przestrzenną rzeźbę o wielu obłościach i bez jednej linii prostej. Praktyczność projektów ortogonalnych właściwa była – w jego opinii – środowisku miejskiemu i budowlom o bardziej pospolitym przeznaczeniu. Nie wyrzekł się jednak matematycznych wzorców i w pierwszym zdaniu swojej publikacji o kaplicy stwierdził: „Notre-Dame-du-Haut jest owocem liczb"[463]. Wymiary wszystkich części kaplicy oparte zostały na autorskim systemie proporcji *Modulor*, co sprawiło, że kaplica wydaje się tworem bardzo harmonijnych podziałów, zawieszonych jednak między intuicją a matematyką. Krzywoliniowość stanowi też jedną z przyczyn sprawiania przez dzieło wrażenia znajdowania się w stanie pewnego poruszenia, w czym można się dopatrywać realizacji fundamentalnej zasady Le Corbusiera, głoszącej, że „architektura jest ruchem". Do określonego poruszania się skłaniany jest także nawiedzający kaplicę przybysz. Nawet pobożny pielgrzym, zdystansowany wobec tworu nowoczesnej architektury, zmuszany jest formą dzieła do niespokojnego ruchu wzdłuż południowej ściany, odnalezienia dużego placu z zewnętrznym kościołem, dotarcia do elewacji północnej – jedynej zapewniającej wejście w dni powszednie, a z ciekawości udania się także do elewacji zachodniej z wielkim rzygaczem i zbiornikiem na deszczówkę. Architektura tego obiektu jest zatem zarówno wtopionym w kształty ruchem, jak i skłania do podążenia za artystyczną formą, do spaceru wymuszanego przez naturalną ciekawość. W każdym religijnym pielgrzymowaniu zawarte są elementy świeckiego poznawania świata, w kaplicy Le Corbusiera dotyczą one ekstatycznego odkrywania dzieła sztuki. Już pierwszy kontakt ze świątynią skłania do dwóch wniosków: podporządkowanie konturów kaplicy liniom krajobrazu, osiągające kulminację w złączeniu otoczenia i zewnętrznego prezbiterium, może niepokoić czynnikiem panteistycznym takiego zabiegu, a wzbudzanie ciekawości ukształtowaniem kaplicy w kontekście świętego miejsca nosi znamiona sakralizacji dzieła sztuki. Le Corbusier nie uchybił jednak należytemu podążeniu także za liturgiczną koniecznością. Kaplica jest „liturgiczną maszyną" lub „maszyną do gromadzenia się i modlitwy".

Brak przypadkowości wobec religijnych potrzeb jest do odnalezienia w rozpla-

[462] Za: Nerdinger 2003, s. 57, 59.

[463] Tamże, s. 60, 61.



207. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, wnętrze, 1950–1954



208. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, ściana południowa, 1950–1954

nowaniu dzieła. Mimo często podkreślanego braku fasady elewacja południowa ma jednak cechy elewacji frontowej [il. 202][464]. Podążając do kaplicy ścieżką pod górę od strony wsi, można natrafić na wydłużoną elewację, na którą składają się: duża cylindryczna wieża po lewej stronie, ceremonialne wejście (niegdyś otwierane tylko w czasie świąt), długa ściana (podziurawiona licznymi, różnej wielkości i kształtu otworami okiennymi) oraz daleko wysunięty przed lico ściany i wygięty ku górze dach. Właśnie bogactwo kompozycji i jej południowa ekspozycja pozwalają na uznanie tej elewacji za widokową ścianę główną. Christ-Janer i Foley napisali o niej jako o „jednej z najbardziej godnych uwagi konstrukcji, jakie można odnaleźć w nowoczesnej architekturze"[465]. Ściana jest masywna na spodzie, gdzie osiąga szerokość około 3,7 metra, i smukła u swojego szczytu, gdzie jej szerokość ogranicza się do zaledwie 50 centymetrów. Na konstrukcję składa się wiele cienkich i płaskich, trójkątnych płyt z żelbetu ustawionych prostopadle do lica elewacji[466]. Poziome pasy z żelbetu łączą i usztywniają pionowe filary, dając też podstawę konstrukcji otworów okiennych o kształtach zbliżonych do otworów strzelniczych. Całość obciągnięta jest siatką drucianą i pokryta czterocentymetrowej grubości warstwą chropowatego torkretowego betonu. Ściana, która wywarła duży wpływ na rozwój środków artystycznych nowoczesnej architektury, jest właściwie atrapą solidności, częściowo wypełnioną tłuczniem z murów wcześniejszego kościoła. Jeśli poda się jej skróconą definicję – mieszanki ryzykownej technicznej konstrukcji, inżynierskiej nierzeczywistości (ściana jak wydmuszka, cienka jak gotyckie sklepienia) i kolorowego światła zapewnianego przez wystawione na południe okna – to zabrzmi to jak definicja kościoła gotyckiego. Nierozerwalne złączenie wartości architektonicznych, rzeźbiarskich i integralnego malarstwa przypomina z kolei podejście barokowe. Już tylko analiza tego składnika kaplicy w Ronchamp pozwala mówić o zmianach w obrębie ważnych zasad architektury modernistycznej. Wyrażając to językiem pojęć Witruwiusza, właściwym zadaniem nowej architektury – w rozumieniu ideologów modernizmu – powinno być ograniczenie nadmiernej pozycji *venustas* na rzecz *utilitas*. Kaplica w Ronchamp, mimo zastrzeżeń zgłaszanych przez jej twórcę, zwraca uwagę przede wszystkim swoimi wartościami estetycznymi i inwencją artystyczną.

[464] Pauly 1997, s. 33–36.

[465] Christ-Janer 1962, s. 106.

[466] Le Corbusier 1957, s. 97–99. Wczesne opisy konstrukcji kaplicy zawarte zostały w redagowanych przez Boesigera tomach *Oeuvre complète* Le Corbusiera – por. Le Corbusier 1927, t. 5, Zurich 1961, s. 72–83; t. 6, Zurich 1957, s. 16–41.

Wartości użytkowe są rozwiązane w sposób doskonały, ale kaplica wzbudza przede wszystkim poruszenie swoim kształtem, widzialną formą. Wbrew często wyrażanym poglądom Le Corbusier nigdy nie był jakobinem czystej funkcjonalności, ale w tym dziele rzeźbiarskie talenty artysty wyraźniej niż kiedykolwiek wcześniej zdominowały wartości użytkowe czy konstrukcyjne. W opinii wielu komentatorów kaplica była wielką przestrzenną rzeźbą wkomponowaną w krajobraz. Usprawiedliwienia dla takich opinii dostarczyła też jedna z definicji architektury stworzona przez Le Corbusiera, a głosząca, że jest nią „mistrzowska, nienaganna i wspaniała gra brył połączonych światłem"[467].

Elewacja wschodnia stanowi równie złożoną kompozycję jak południowa [il. 203][468]. Jej początkiem – patrząc od lewej strony – jest wydłużona ściana elewacji południowej, za którą znajduje się spory uskok dający początek zewnętrznemu prezbiterium. O kancie muru, jaki tworzy wysunięta ściana, Biedrzynski napisał, że jego bezkompromisowy charakter mógłby służyć ostrzeniu kalwińskiego sumienia Le Corbusiera[469]. Dodatkowe drzwi łączące prezbiterium wewnętrzne i zewnętrzne oddzielają ścianę południową od ściany wschodniej – delikatnie wklęsłej. Złączenie dwóch ścian przypomina dziób okrętu. Ponad przestrzenią zewnętrznego prezbiterium zawieszony jest dach przypominający z kolei spód wielkiej łodzi. Złudzenie nawiązania do drewnianej koliby potęguje brunatny kolor, na który pomalowano spód dachu, oraz zarys prezbiterium dokładnie oddający obrys zwykłej wiosłowej łodzi o ściętej rufie. Na wyposażenie zewnętrznego kościoła składają się: duży kamienny ołtarz, otwór w elewacji, w którym znajduje się rzeźba Marii z Dzieciątkiem (mechanizm w podstawie pozwala obracać ją wokół osi, zależnie od strony sprawowania liturgii), balkon dla chóru oraz ambona. Z prawej strony tę ołtarzową niszę zamyka duża, półcylindryczna forma skrywająca w przyziemiu pomieszczenie pomocnicze, a ponad nim filar podtrzymujący dach.

Elewacja północna zawiera przeznaczone do codziennego użytku wejście do kościoła, umieszczone między obrzeżami dwóch półcylindrycznych wież skrywających wewnętrzne kaplice [il. 204]. Elewacja zachodnia ozdobiona została wielkim rzygaczem, z którego woda spływa do żelbetowego basenu [il. 205]. Przykrywający całość dach oparty jest na konstrukcji zbliżonej do stosowanej w skrzydłach samolotów [il. 206]. Architekt w swojej publikacji o kaplicy zawarł wzmiankę, że kształt dachu zainspirowany został muszlą kraba, znalezioną przez niego w 1946 roku na Long Island w Nowym Jorku[470]. W balansowaniu między kształtem samolotowego skrzydła a formą zaczerpniętą ze świata natury zawiera się element ogólniejszej zasady określającej kościół. Wydaje się, że w tej budowli Le Corbusier starał się dowieść zasadniczej jedności świata matematyki i natury. Dnia 25 czerwca 1955 roku, podczas konsekracji kaplicy, Le Corbusier opisał swoje dzieło jako „ożywione przez totalną matematykę, stworzycielkę przestrzeni, której nie można wymierzyć"[471]. Paradoks ten w dużej mierze dotyczy ukształtowania dachu, który jest rodzajem tulei usztywnionej wewnątrz żelbetowymi rozpórkami. Górny brzeg tulei został wduszony do środka, tak że dach zamienił się w dwupowłokową rynnę. Dwie wygięte w łuk membrany mają wartości zarówno użytkowe, jak i estetyczne. Oglądany od spodu dach – i na zewnątrz, i wewnątrz – daje wrażenie arki, która osiadła na szczycie wzgórza. Zewnętrzna warstwa najzwyczajniej zbiera wodę deszczową i odprowadza ją do wielkiego rzygacza z tyłu kościoła.

Jak ujął to Kidder-Smith, „wnętrze Notre-Dame kłębi się trudnymi do zdefiniowania przestrzeniami i delikatnymi liniami" [il. 207][472]. Nawiedzający kapli-

[467] Za: Nerdinger 2003, s. 66, 67.

[468] Pauly 1997, s. 36–40.

[469] Biedrzynski 1958, s. 111.

[470] Le Corbusier 1957, s. 89–90.

[471] Tamże, s. 25; Biedrzynski 1958, s. 106.

[472] Kidder-Smith 1964, s. 90.



209. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, układ ławek, 1950–1954

cę pielgrzym czy turysta, wchodząc przez wejście w elewacji północnej, natrafia przede wszystkim na ścianę południową, w której przez liczne okna – nieregularnie rozmieszczone i wypełnione kolorowym szkłem – wlewa się kaskada barwnego światła [il. 208]. Ta niezwykła iluminacja nie tłumi jednak wrażenia przebywania w mrocznym wnętrzu, jakby uświęconej cudownym wydarzeniem grocie łaski i modlitwy. Niektóre z barwnych szklanych wypełnień pokryte są inskrypcjami zawierającymi pojedyncze zwroty modlitwy *Ave Maria* czy symbole Marii z Litanii Loretańskiej. Poddając się silnym emocjom, jakie wzbudza kontakt z tą „tablicą wotywną", Nerdinger napisał: „Cała południowa ściana jest architektonicznym *Ave Maria*. Architektura staje się modlitwą [...]"[473]. Wskazywano na różne źródła strzelniczych otworów okiennych ściany południowej, wśród których należy przypomnieć okoliczność projektowania przez Le Corbusiera około 1946 roku zespołu grot z przeznaczeniem na „podziemną bazylikę"[474]. W dawnej posiadłości Eduarda Troin w pobliżu La Saint Baume w Val d'Aups znajduje się grota zamieszkiwana niegdyś, jak głosi lokalna legenda, przez Marię Magdalenę. Na życzenie właściciela architekt zamierzał połączyć kilka okolicznych grot w podziemny kościół oświetlany przez wąskie otwory wykopane ku górze. Taki system oświetlenia, określany jako *trou de mystere*, zaczerpnięty został z *Serapeum* w willi Hadriana i stanowił inspirację do późniejszych rozwiązań pośredniego oświetlenia w Ronchamp i La Tourette.

Układ ławek wzdłuż ściany południowej odsłania główne kierunki kościoła.

[473] Nerdinger 2003, s. 58, 59.

[474] Tamże, s. 52, 53.

Ołtarz umieszczony został dokładnie na jego osi [il. 209]. Ponad nim, po jego prawej stronie, w dużym kwadratowym prześwicie znajduje się – już wspominany – rzeźbiarski wizerunek Marii [il. 210]. Przez wiele godzin poranne słońce, wlewające się przez prześwit silnym strumieniem, rozświetla ciemny kąt prezbiterium. „Marie brillante comme le soleil" – to motto Le Corbusiera tłumaczy sens zastosowanego rozwiązania[475]. Mniejsze otwory w ścianie wschodniej otaczają to słońce jak gwiazdy z wizji Apokaliptycznej Dziewicy (Ap 12,1). Dach – zwisający nad nawą jak baldachim – nie spoczywa bezpośrednio na ścianach, lecz wsparty jest na dziesięciocentymetrowych impostach w ścianie wschodniej i południowej. Poziomy pas światła wdzierający się przez górną szczelinę daje wrażenie unoszenia się ciężkiego betonowego przekrycia, jego nieważkości. Takie zawieszenie przyczynowości – zdaniem Nerdingera – jest idealnie dostosowane do medytacyjnej przestrzeni[476]. Rąbek nieba wprowadzony do ciemnego wnętrza przypomina o nieskończoności otaczającego świata. Świetlna wstęga wzmacnia rzeźbiarskie wybrzuszenie sklepienia i w decydujący sposób określa płynność wewnętrznej przestrzeni.



210. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, wizerunek Madonny, 1950–1954

Komentatorzy kaplicy zwracali jeszcze uwagę na inwencję wykazaną przez Le Corbusiera w kształtowaniu pojedynczych, mniejszych składników kompozycji i wyposażania kaplicy, ale opisane dotąd właściwości w dużej mierze pozwalają już na próbę użycia ich do odpowiedzi na postawione na wstępie pytania. Powraca przede wszystkim zagadnienie stosowności kaplicy do charakteru religii chrześcijańskiej. Wydaje się, że Le Corbusier w niczym nie uchybił liturgicznej funkcjonalności kaplicy i właściwemu zastosowaniu szczególnej symboliki. Kaplica pozwala na pełną skupienia modlitwę do Marii, ale nad jej pośredniczącą rolą zdobywa przewagę ołtarz – jako symbol Chrystusa. Religijne treści przekazane zostały zgodnie z doktryną, odpowiednio do tradycji i zrozumiale. Co zatem może wzbudzać wątpliwości wobec stosowności dzieła? Należy zwrócić najpierw uwagę na wypowiedź Le Corbusiera podczas uroczystości konsekracji kaplicy. Architekt powiedział wówczas: „Budując tę kaplicę, chciałem stworzyć miejsce ciszy, modlitwy, pokoju i wewnętrznej radości. Wrażenie świętości poruszyło nas. Niektóre rzeczy są święte, a inne nie, niezależnie od tego, czy są związane z religią"[477]. W myśl tych słów kaplica ma służyć przywracającemu wewnętrzną równowagę medytacyjnemu skupieniu. Wartości konkretnej religii odgrywają drugorzędną rolę wobec tej ludzkiej potrzeby. Pożądana równowaga oparta jest na harmonii z zewnętrzną świętością, której depozytariuszem może być określony Kościół. Le Corbusier rozszerza zatem świętość poza krąg zakreślony przez chrześcijaństwo i jej przeznacza kaplicę. Użycie chrześcijańskich symboli i motywów uzewnętrznia szacunek architekta dla zastanych form przeżywania świętości i jest wyrazem zrozumienia dla ugruntowanego zabobonu.

[475] Tamże, s. 58, 59.

[476] Tamże.

[477] Le Corbusier podczas konsekracji kaplicy – por.: Le Corbusier 1957, s. 25; Biedrzynski 1958, s. 106.



211. Le Corbusier, klasztor w La Tourette, 1957–1960

W żaden sposób nie deklaruje wywodzenia artystycznych formuł z transcendentnych źródeł historycznie zdefiniowanej religii. Kaplica odnosi się pozytywnie do zastanych wyobrażeń, lecz nie do ich źródła – jest naśladownictwem obrazu, a nie jego metafizycznego wzorca. Do zrozumienia wewnętrznych treści Ronchamp najbardziej być może zbliżył się Christian Norberg-Schulz, który w jej opisie użył pojęć filozofii Heideggera[478].

W pracy *Znaczenie w architekturze Zachodu* Norberg-Schulz uznał kaplicę za „symptom odrodzonego zainteresowania podstawowymi treściami egzystencjalnymi", co w obrębie przyjętych przez niego filozoficznych założeń miało zdecydowanie antymetafizyczne konotacje i właściwie oznaczało, że budowla jest wyrazem świadomości nieistnienia Boga[479]. Nie miało to jednak wpływu na zmniejszenie respektu wobec człowieczej refleksyjności i dlatego Norberg-Schulz przytacza słowa Le Corbusiera, że jego intencją było stworzenie „naczynia intensywnej koncentracji i medytacji"[480]. Nie ma tutaj mowy o modlitewnym wielbieniu Boga, lecz o narzędziu technik rozmyślania i namysłu. Dalej autor ten opisuje Ronchamp jako „poetycką wizję inności" oraz „jaskinię otwartą na najważniejsze treści ludzkiej egzystencji, podtrzymującą stwierdzenie Heideggera, że «na Ziemi» znaczy «pod Niebem»"[481]. W obu tych fragmentach nie ma żadnych antyreligijnych deklaracji, ale „inność", zwyczajowo służąca do objaśniania zjawiska świętości, jest „uziemiana" i pojmowana jako aspekt ludzkiego losu. „Inność", o jakiej tu mowa, to nie radykalna inność Boga, lecz pozycja człowieka wobec wolności wyłaniającej coraz to „inne" zagadki losu. Inność, o jakiej tu mowa, to niemetafizyczna pustka, w której porusza się człowiek i dla której kaplica w Ronchamp jest okryciem.

Estetyka surowego betonu w architekturze sakralnej w najbardziej spektakularny sposób objawiła się w zabudowaniach klasztoru dominikańskiego Sainte Marie de la Tourette w Eveux-sur-l'Arbresle koło Lyonu [il. 211–212][482]. Klasztor, który konsekrowany został 1 czerwca 1961 roku, cierpiał już wówczas na niedobór

[478] Norberg-Schulz 1999, s. 213–215.

[479] Tamże, s. 213.

[480] Tamże.

[481] Tamże.

[482] Le Corbusier 1927, t. 6, Zurich 1957, s. 42–49; Widder 1968, s. 67–70; Frampton 2001, s. 174–180; Cohen 2004, s. 80–83.



212. Le Corbusier, wnętrze kaplicy w klasztorze w La Tourette, 1957–1960

nowicjuszy, a jego znaczne opustoszenie związane było także z przeniesieniem seminarium do Lyonu. Wygląd zewnętrzny zabudowań skłania przeciwników do porównywania go do więzienia, a jeszcze bardziej złośliwych komentatorów do stwarzania legend o przytłaczającym charakterze, wywołującym u zakonników „liczne przypadki depresji". Fakt, że kompleks niezwykle często jest nawiedzany przez wycieczki studentów architektury i architektów, prowokuje do uznania go obecnie za centrum uzdrowiskowe zwolenników architektury modernistycznej.

Zespół klasztorny składa się z dwóch części: bloku zabudowy w kształcie litery „U" (który mierzy od trzech do pięciu pięter) i domykającego literę „U" bloku zawierającego dużą kaplicę. Budynek kaplicy nie jest całkowicie dosunięty do ramion litery, lecz lekko od nich odstawiony. Część pierwsza mieści cele, pomieszczenia dydaktyczne, bibliotekę, refektarz i kaplicę dla nowicjuszy. Setka cel wypełnia dwa najwyższe piętra, a każda z cel mierzy 180 centymetrów szerokości, 226 centymetrów wysokości i 592 centymetry głębokości. Cele są bardzo spartańsko zagospodarowane, ale każda z nich ma balkon umożliwiający kontakt z otaczającą przyrodą. Wszelkie pomieszczenia klasztoru oświetlane są różnorodnymi otworami okiennymi, wśród których wyróżniają się pionowe i poziome szczeliny oraz *les canons a lumiere* – „działa świetlne" oświetlające dwie dodatkowe, boczne kaplice kaplicy głównej. Z dużym podziwem można traktować poprawność użytkowych rozwiązań klasztoru czy nadzwyczajnej inwencji w wymyślaniu nowych rodzajów oświetlania wnętrz, ale decydującym składnikiem wyglądu budynku pozostają olbrzymie płaszczyzny nieotynkowanego betonu z widocznymi odciskami desek oszalowania, a niekiedy dużymi dziurami w miejscach niepełnego wypełnienia masą betonową. Również wnętrze głównej kaplicy pozostało nieotynkowane. Dziś bardzo trudno jest wykrzesać w sobie zrozumienie dla tak nieokrzesanej stylistyki, ale poczynając od połowy lat pięćdziesiątych przez co najmniej dziesięć lat powstawało w Europie wiele budowli kościelnych wykorzystujących surowy wdzięk niezbyt starannie wylewanego lub ubijanego betonu.

Odmiany brutalizmu w architekturze sakralnej

Odpowiedź na pytanie o źródła upodobań do szarego sztucznego kamienia podatnego na zabrudzenia i zacieki prowadzi w stronę wyjaśnień historycznych i socjologicznych, choć podawane uzasadnienia mogą być też czysto artystycznej natury. Sytuacja po zakończeniu II wojny światowej skłaniała do szybkiej odbudowy przy użyciu tanich materiałów. Miało to wpływ na rozwój konstrukcji żelbetowych, a niektóre odkrycia inżynieryjne w tym zakresie wykorzystane zostały także do budowy kościołów. Przykładem sytuacji, w której budynek kościelny stał się częścią akcji przyspieszonej odbudowy miasta po zniszczeniach wojennych, jest kościół w Royan. Kolejna fala rozwoju przemysłu, przypadająca w Europie na koniec lat czterdziestych i początek lat pięćdziesiątych, prowadziła do utrwalania pozycji społecznej pracowników tej sfery gospodarki, a polityka wewnętrzna wielu państw Zachodu prowadzona była w konfrontacji z rozwiązaniami społecznymi, o których głosiła propaganda państw „obozu socjalistycznego". Rezultatem tych zjawisk była duża popularność ideologii schlebiających niższym klasom społecznym. Kształtowana pod ich wpływem doktryna państwa opiekuńczego również skłaniała do rozwijania taniego budownictwa publicznego o niewyszukanych wartościach estetycznych. Wzorcowym tego przykładem pozostaje szkoła w Hunstanton z lat 1949–1954, zaprojektowana przez Alison i Petera Smithsonów. Historycy opisujący działalność Smithsonów zwracają jednak uwagę na to, że w ich architekturze składniki formy zrodzone przez ekonomiczne konieczności były z czasem estetyzowane, zamieniały się w świadomy język form. To, co pierwotnie niezamierzone, stawało się podstawą dalszego opracowywania i czysto artystycznych zabiegów. W swoim rozwoju brutalizm w coraz większym stopniu stawał się też podatny na wpływy wybranych tradycji artystycznych i czerpał inspiracje z przedwojennego ekspresjonizmu, radzieckiego konstruktywizmu, późnej twórczości Le Corbusiera, ale też egzystencjalistycznych klimatów fotografii Nigela Hendersona i rzeźb Eduarda Paolozziego. W 1956 roku Smithsonowie zaprojektowali wraz z Hendersonem i Paolozzim na wystawę „This Is Tomorrow" w Whitechapel Art Gallery metaforyczną szopę, będącą ironiczną interpretacją prymitywnej chatki abbé Laugiera, o której Banham – jeden z głównych ideologów brutalizmu – napisał: „Człowiek nie mógł się pozbyć wrażenia, że ta konkretna szopa ogrodowa, z jej zardzewiałymi kołami rowerowymi, poobijaną trąbką i innymi przedmiotami została wydobyta spod ziemi po atomowym holocauście i odkryto, że jest częścią europejskiej tradycji planowania przestrzennego, sięgającego antycznej Grecji i jeszcze dalej"[483]. Ta praca Smithsonów zapowiadała rozwój brutalizmu w stronę zwiększenia wątków tradycji, narracji i walorów rzeźbiarskich. W tym kontekście może bardzie zrozumiałe stają się takie kościoły, jak naśladujący bunkier i grzyb atomowy kościół św. Bernadetty w Nevers, przypominający „miasto Boga" pielgrzymkowy kościół w Neviges czy kończący etap brutalizmu w architekturze sakralnej kościół Trójcy Świętej (Zur Heiligsten Dreifaltigkeit) w Wiedniu – dzieło wybitnego austriackiego rzeźbiarza Fritza Wotruby.

Luigi Figini i Gino Pollini

Jednym z najstarszych przykładów budowli kościelnej w estetyce surowego betonu jest wzniesiony w 1952 roku mediolański kościół Madonny Ubogich (Madonna dei Poveri), powstały według zamysłu Luigiego Figiniego i Gina Polliniego

[483] Reyner Banham, *The New Brutalism*, „Architectural Review" 1955, t. 12, s. 355–362 (za: Frampton 1994, s. 265).



213. Luigi Figini, Gino Pollini, kościół Madonny Ubogich, 1952, Mediolan



214. Luigi Figini, Gino Pollini, kościół Madonny Ubogich, 1952, Mediolan



215. Luigi Figini, Gino Pollini, kościół Madonny Ubogich, 1952, Mediolan

[il. 213–215][484]. Szkielet konstrukcyjny budowli wykonany został z żelbetu, a ściany wypełniono betonowymi bloczkami. Z zewnątrz dzieło przypomina magazyn, lecz wnętrze opracowano jako tradycyjną trójnawową bazylikę z krępą wieżą oświetlającą część prezbiterialną. Światło dostaje się do wnętrza przez boczne nawy i otwory między blokami wypełniającymi górne partie ścian nawy głównej. Panujący we wnętrzu półmrok nastrojem przypomina kościoły romańskie, a silne oświetlenie prezbiterium górnym światłem – wlewającym się przez ka-

[484] Kidder-Smith 1964, s. 190–195; Widder 1968, s. 75; Banham 1970, s. 125, il. 200–202; Rombold 1980, s. 3–4; Stock 2004, s. 210–211.



216. Guillaume Gillet, kościół Notre Dame, 1955–1958, Royan



217. Guillaume Gillet, kościół Notre Dame, 1955–1958, Royan



218. Guillaume Gillet, kościół Notre Dame, 1955–1958, Royan

setony płasko przekrytej wieży – zbliżone jest do efektów oświetlania kościołów za pomocą kopuł. Nad charakterem wnętrza dominują jednak elementy jego betonowej struktury: szeroko rozstawione filary i złożone na nich potężne belki nośne. Prezbiterium od nawy oddziela belka poprzeczna, jakby pozostałość łuku tęczowego z wyciętymi w niej heksagonalnymi otworami. Motyw heksagonu użyty został także do zaaranżowania prezbiterium, które wydzielono sześciokątnym betonowym parawanem, z jednym bokiem otwartym na nawę. Surowość tej budowli nie ustąpiła nawet wtedy, gdy niektóre elementy pomalowano na jaskrawe kolory, i do dziś kościół sprawia wrażenie niedokończonej budowli.

Guillaume Gillet

Bezpośrednie zastosowanie wynalazków z zakresu inżynierii budowlanej do wzniesienia budynku kościelnego tak, żeby jego kształt zewnętrzny i nastrój wnętrza były odbierane jako niedwuznacznie przynależne do tradycji budowli kościelnych, jest zadaniem trudnym, jednak w historii architektury XX wieku odnotowane zostały tego przykłady. Należy do nich między innymi kościół Notre Dame w Royan, zbudowany w latach 1955–1958[485] przez Guillaume Gilleta, który w swoim projekcie wykorzystał dwa ważne osiągnięcia w zakresie struktur żelbetowych Bernarda Lafaille'a, genialnego inżyniera betonu – moduły o przekroju litery „V" oraz cienkie łupinowe przekrycie, którego powierzchnia kreśli w przestrzeni paraboloidę hiperboliczną [il. 216–218]. Każdy moduł to dwie wysokie na 40 metrów, cienkie ścianki z betonu połączone ze sobą pod kątem prostym, których ponad dwadzieścia tworzy ściany kościoła. Każda z takich podwójnych ścianek osadzona została w skrzyniowej podstawie, które złączone ze sobą tworzą cokół kościoła. W ten sposób moduły zachowują niezbędną sztywność pozwalającą im opierać się silnym wiatrom z Zatoki Biskajskiej, regionu częstych sztormów. Ramiona ścian skierowane są na zewnątrz i nie stykają się ze sobą. Przestrzenie między nimi wypełniają równe wysokości ścian wąskie okna. Do dziś nie wprawiono w nie witraży, przez co szczególnie strefa ołtarza jest nadmiernie prześwietlona. Jedyny witraż wypełnia wycięty w module trójkąt tuż za ołtarzem, co tylko w niewielkim stopniu wyodrębnia ten obszar. Dach wspiera się na wspomnianych modułach, a jego niezwykły kształt jest dobrze widoczny wewnątrz kościoła. Dwa nowatorskie zastosowania betonu zintegrowane zostały w potężnej budowli, przez co zyskały niezwykłą nobilitację. Budowla sprawia wrażenie obiektu o ogromnej innowacyjności i śmiałości, lecz jednocześnie bez cienia wątpliwości może być rozpoznana jako kościół. Jej zewnętrzna sylweta, dopełniona w części prezbiterialnej sześćdziesięciometrową wieżą, góruje nad miastem na podobieństwo średniowiecznych francuskich katedr. Również wnętrze jest w swoich proporcjach „gotyckie", choć żadna z użytych form nie może być odczytana jako bezpośrednio przejęta z tradycji. Można wskazać kilka dalszych nawiązań do przeszłości. Po pierwsze, swoim surowym wyglądem zewnętrznym kościół przypomina katedrę św. Cecylii w Albi. Po drugie, przez zastosowanie wycięć w dolnych częściach modułów powstał rodzaj naw bocznych, a budowlę na trzech czwartych jej wysokości obiega – podobna do wielu średniowiecznych kościołów – galeria (widoczna również na zewnątrz). Wymienione rozwiązania są jedynymi reminiscencjami form przeszłości. Z drugiej jednak strony brakuje w tej budowli także pospolitych cech modernizmu. Trudno świątynię tę uznać za triumf indywidualizmu, ponieważ podąża za zwyczajowym i powszechnie aprobowanym wyglądem kościoła, ale jej odcięcie się zarówno od zdecydowanego tradycjonalizmu, jak i modernizmu wskazuje na olbrzymią samodzielność twórcy. Konieczne jest zatem mówienie o samodzielności bez indywidualizmu.

Pierre Vago i Eugène Freyssinet

Czysto inżynieryjną konstrukcją jest także jeden z największych kościołów na świecie – podziemna bazylika Piusa X w Lourdes, zbudowana w latach 1956–1958 przez Pierre'a Vago i Eugène'a Freyssineta [il. 219–220][486]. Budowlę uczyniono niemal niewidoczną z zewnątrz, tak by nie została zniszczona przestrzeń przed

[485] Kidder-Smith 1964, s. 76–81; Dieterle 1996, s. 888–901; Picon 1997, s. 338–339; Lemoine 2000, s. 134–135.

[486] Kidder-Smith 1964, s. 110; Widder 1968, s. 61.



219. Pierre Vago, Eugéne Freyssinet, bazylika Piusa X, 1956–1958, Lourdes

starym kościołem i grotą, w której Bernadetcie Soubirou objawiła się Matka Boska. Struktura kościoła zaprojektowana przez Freyssineta oparta jest na 29 żelbetowych żebrach w kształcie silnie spłaszczonych łuków, które obejmują eliptyczną przestrzeń kościoła. Zbudowanie wnętrza o znacznych wymiarach (200 x 80 metrów) utrudnione było dodatkowo przez fakt skrycia go w zakolu rzeki Gave. Również ta okoliczność wskazuje na konieczność skupienia się wyłącznie na zadaniach budowlanych. Odpowiedzialny za kwestie konstrukcyjne Freyssinet, który zawsze podkreślał, że wzniesiony przez niego hangar na lotnisku Orly nie ma zamierzonych wartości artystycznych, podczas budowy bazyliki w Lourdes wsparty został podobnym podejściem jej architekta, domagającego się, żeby wnętrze pozostawiono bez jakichkolwiek ozdób. Powstałe dzieło jest właściwie nieosłoniętym szkieletem, w swojej bezceremonialności identycznym z budowlami inżynieryjnymi. Tak ukształtowany kościół, gromadzący ponad 20 tysięcy osób, nie rozprasza uwagi uczestników nabożeństw potężnymi elementami konstrukcyjnymi, ponieważ podpory łuków znajdują się za placami wiernych, a wyniesiony na kilku stopniach centralny ołtarz jest jedynym przyciągającym wzrok składnikiem wyposażenia. Silne sztuczne światło oświetla wyspę ołtarzową, czyniąc nieważnym wszystko poza samym obrzędem.

Giovanni Michelucci

Z bazyliką w Lourdes silnie kontrastuje inna budowla ważna w obrębie brutalistycznej stylistyki – kościół św. Jana Chrzciciela przy tzw. Autostrada del Sole koło Florencji (1960–1963 [il. 221–223])[487]. Jego skomplikowany kształt jest w dużej mierze zależny od żelbetonowej konstrukcji, ale celem nie było głoszenie chwa-

[487] Ponti 1964, s. 1–2; Widder 1968, s. 76–78; Gieselmann 1972, s. 119–123; Rombold 1980, s. 4; Belluzzi 1990, s. 146–151; Stock 2003, s. 94–95.



220. Pierre Vago, Eugéne Freyssinet, bazylika Piusa X, 1956–1958, Lourdes

ły inżynieryjnego kunsztu i dystansu świata techniki do artystycznych ciągot, tylko ukazywanie wartości sztuki, która przezwycięża jałowość cywilizacji naukowo-technicznej. Architekt kościoła – Giovanni Michelucci – przez długi czas pozostawał pod urokiem funkcjonalizmu, żeby w wieku siedemdziesięciu dwóch lat wznieść budowlę, którą traktował jako antyfunkcjonalistyczny manifest. Jak ujął to Horst Schwebel: „Giovanni Michelucci rozumiał swoją nową budowlę kościelną jako protest przeciwko technicznemu chłodowi i przeciwko architekturze, «która poza bryłami, stalą i szybami nie szukała nigdy ludzkiego oblicza»”[488]. Protest Michelucciego skierowany był przeciw nadmiernemu – jego zdaniem – zbliżeniu architektury do charakteru maszyny, które spowodowało, że twory sztuki budowlanej stały się martwe i zaniknął w nich wątek łączący rozwiązania formalne z żywotnością człowieka i jego irracjonalnymi wyróżnikami. „Wasz właściwy cel – zwracał się Michelucci mocnymi słowy do funkcjonalistów – to łazienka i klozet, bez wątpienia najoryginalniejsze osiągnięcia tych czasów”[489]. Środkiem zaradczym miała być wzmocniona siła wyrazu architektury, może dlatego, że nawet pusty retoryczny zwrot ma w sobie coś właściwego człowiekowi. Michelucci w swoim kościele nie unikał też wyraźnych dziwactw, chęci uczynienia budynku osobliwym, a nawet pewnej gwałtowności w wyrażaniu i widowiskowości spektaklu operowego. To ostatnie dążenie związane jest z odchodzeniem brutalizmu od lewicowych sympatii ku ideologiom klasy średniej i społeczeństwa konsumpcyjnego. Pokaz, jaki daje kościół przy autostradzie, pochodny jest kulturze billboardów i zmierza przede wszystkim swoją komplikacją kształtów i nietypowym wyglądem do wzbudzenia zwykłej ciekawości u podróżnego czy klienta pobliskiej stacji benzynowej. Punktem wyjścia projektu Michelucciego była z pewnością kaplica w Ronchamp Le Corbusiera i bez trudu można wskazać wyraźne zapożyczenia, ale formy użyte przez Michelucciego nie wykazują podobnej wzorcowi

[488] Schwebel 1966, s. 109.

[489] Za: tamże, s. 115.



221. Giovanni Michelucci, kościół św. Jana Chrzciciela, 1960–1963, Florencja

silnej motywacji funkcjonalnej. Dzieło Michelucciego w wielu aspektach okazuje się bardziej jednoznacznie stworzone w celu budzenia wrażeń niż rozwiązywania różnorodnych zadań użytkowych. Na ten religijny billboard koło autostrady składa się zatem wiele pięknych widoków z zewnątrz i we wnętrzu, ale nie mają one głębszych religijnych treści i działają „powierzchniowo", jak uliczna reklama.

Michelucci, podobnie jak Le Corbusier, wyszedł w swoim projekcie od szkiców krajobrazu, lecz jego zainteresowanie wzbudziła nie tyle rozległość otoczenia, ile wygląd w zbliżeniu wąskich przejść, przesmyków i wąwozów pobliskich gór z pasma Apeninów. Stromo pnące się zbocza wąwozów oraz silne kontrasty światła i cienia zostały przełożone następnie na sposób artykułowania brył budowli, kształt dachu i pełen różnic wysokości wygląd wnętrza. Z Le Corbusiera zaczerpnął Michelucci ponadto zmienność widoków (skłaniającą do obejścia kościoła czy błąkania się po zakamarkach jego przestrzeni wewnętrznych), dalej zaś obłości (zmieniające budowlę w krajobrazową rzeźbę), a także mroczność wnętrza rozświetlanego szczelinowymi otworami czy wreszcie zwieszający się do wnętrza brzuch dachu.

W widoku od strony autostrady kościół prezentuje się jak wysoki namiot z miedzianej blachy, który w najwyższym punkcie wsparty jest wielką, zewnętrzną, rozdwajającą się przyporą. Przypora, wyglądająca jak prymitywny cyrkiel, wbija się w ziemię kilka metrów obok kościoła. Ściany budowli wykonane zostały z dużych ciosów szarego kamienia i przypominają archaizujące ciągoty mistrzów





222. Giovanni Michelucci, kościół św. Jana Chrzciciela, 1960–1963, Florencja

223. Giovanni Michelucci, kościół św. Jana Chrzciciela, 1960–1963, Florencja

narodowego romantyzmu. Innym źródłem tej estetyki jest rozpoczęta przez Le Corbusiera tendencja do wernakularyzacji osiągnięć nowoczesnej techniki budowlanej[490]. Z tego też powodu betonowa struktura prawie nie uwidacznia się na zewnątrz, a wewnątrz betonowe filary i zastrzały przypominają słabo ociosane pnie drewniane dające wsparcie wnętrzu jakby prymitywnej kopalni. Rozgałęziające się ku górze betonowe filary najwięcej zawdzięczają wzorcowi, jaki stanowiła dla Michelucciego kaplica w Colonia Güell stworzona przez Gaudiego. W hiszpańskim dziele pochyłe, o krzywych trzonach, ledwie wyciosane z kamienia kolumny wspierają ceglane żebra nisko założonego sklepienia, podczas gdy u Michelucciego wnętrze jest w niektórych miejscach bardzo wysokie, nie tracąc jednak podobnego do dzieła Gaudiego charakteru jaskini. Zainteresowanemu kościół oferuje dalsze ciekawe widoki swoich nieregularnych elewacji, których ogląd umożliwia betonowa ścieżka wokół budowli, przewidująco założona przez samego architekta. Wejście umieszczono po stronie wschodniej i poprzedzono niewielkim placem otoczonym murem. Automatycznie otwierane drzwi prowadzą do długiego, piętnastometrowego narteksu podzielonego betonowymi ściankami, na których umieszczono brązowe płaskorzeźby z legendami o świętych. Na końcu narteksu oś prostopadle skręca i przez kilka stopni schodów i niewielki podest prowadzi do dwóch par drzwi wiodących do wnętrza. Przestrzeń wewnętrzna zdominowana jest przez dach, zwisający nad nawą główną jak żagiel, który nabrał wody. Mimo licznych zawiłości rozplanowania po przekroczeniu wejścia wzrok kieruje się ku głównemu ołtarzowi, nad którym do najwyższego punktu w nawie wspina się dach. Przez umieszczenie za ołtarzem dużego witrażowego okna strefa sprawowania ofiary stała się najlepiej oświetlonym miejscem w dość mrocznym kościele. Efekt rozświetlenia nie jest do końca jednoznaczny, ponieważ ta część budynku skierowana jest na północ i wpadające światło ma walor wiecznego zamglenia. Dopiero przestudiowanie planu unaocznia, że kościół oparto na kształcie krzyża, ale w rzadko spotykany sposób ołtarz i wejście umieszczono w jego krótszych ramionach (na osi północ – południe), podczas gdy nawę główną rozciągnięto wzdłuż trzonu krzyża (na osi wschód – zachód). Krótkie, południowe ramię krzyża wraz z emporą nad nim tworzy wyodrębnioną przestrzeń przed głównym oł-

[490] Frampton 1994, s. 224–230.



224. Claude Parent, Paul Virilio, kościół św. Bernadetty, 1963–1966, Nevers



225. Claude Parent, Paul Virilio, kościół św. Bernadetty, 1963–1966, Nevers



226. Johannes Kister, Reinhard Scheithauer, Susanne Gross, centrum ekumeniczne, 2004, Fryburg

tarzem, z kolei przestrzenie trzonu krzyża zapewniają miejsca do gromadzenia się przed ołtarzami umieszczonymi na jego zachodnim i wschodnim krańcu. Całość komplikuje spora liczba poukrywanych korytarzy, obejść i zakoli, które jako nie zawsze w pełni użyteczne uwydatniają dążenia architekta do wyhamowania racjonalności architektury. Rozbudowana artykulacja bryły, nieregularny rzut poziomy czy mroczność wnętrza podobnie podkreślają potrzebę wykroczenia poza kanony rozumności. Jak ujął to sam Michelucci: „Stylistyczna doskonałość

i strukturalna czystość nigdy, a szczególnie teraz, nie miały dla mnie znaczenia. Przeciwnie, to co mnie zadziwiało i nadal zadziwia, to «załamania», znaki nieoczekiwanego zatrzymania rozumu [...]"[491]. W formalnych grach Michelucciego wyraża się zrozumienie dla różnorodności zjawisk świata i jego tajemniczych aspektów, ale bez powrotu do tradycji religijnych chrześcijaństwa i jego symboliki. Zawarta w budowli przypowieść o nieznanych czy niepoznawalnych aspektach rzeczywistości i rodzącym się w ciemności strachu (pomieszanym zresztą z radością jego przezwyciężania) stanowi przede wszystkim wyrafinowaną, choć niepozbawioną elementów kultury rozrywkowej wypowiedź artystyczną. Tajemniczość świata i tajemniczość sztuki zbliżone zostały do obszaru religii, ale architektura Michelucciego wydaje się opowieścią rozczarowanego racjonalisty, który zachował dystans wobec wartości wiary.

Claude Parent, Paul Virilio

W wypadku kościoła św. Bernadetty z Banlay w Nevers, konsekrowanego w grudniu 1966 roku, wartości religijne w jeszcze mniejszym stopniu uwzględnione zostały w procesie projektowania [il. 224–226][492]. Claude Parent, jeden z architektów kościoła, w swojej wypowiedzi wyraźnie stwierdził, że kształt budowli nie był determinowany funkcją, konstrukcją czy poszukiwaniami artystycznymi, lecz chęcią stworzenia dokładnej ilustracji zasad teoretycznych wyznawanych przez jej twórców[493]. Chodziło tutaj o założenia przyjęte przez awangardową grupę „Architecture Principe", w skład której oprócz Parenta wchodzili także między innymi Paul Virilio i Christophe Joly oraz kilku malarzy i rzeźbiarzy[494]. Członkowie grupy, próbując wyjść poza dotychczasowe formy modernizmu, zwrócili uwagę na znaczenie przestrzeni ukośnych (*entrelacs de l'oblique*), tworzenie silnie wyizolowanych przestrzeni wewnętrznych oraz agresywną separację budowli od jej otoczenia[495]. Znaczny wpływ na przyjęty w kościele zespół form miała fascynacja Virilia architekturą bunkrów, w której odkrył pewne archetypiczne wartości architektury. Od 1958 roku Virilio przez osiem lat fotografował umocnienia Wału Atlantyckiego, systemu 15 tysięcy bunkrów budowanych przez Niemców od 1942 roku, głównie wzdłuż wybrzeży Francji. Podsumowaniem sporządzanej przez architekta dokumentacji była wystawa w Centrum Pompidou w Paryżu w 1975 roku, ale wygląd dzieła w Nevers wyraźnie wskazuje, że już w okresie projektowania kościoła praktycznie wykorzystywał on swoje analizy[496].

Kościół w Nevers przyjął charakterystyczne dla bunkrów obłe kształty, które uzupełniło kilka prostopadłościennych brył o ukośnych zarysach. Przez rozdzielenie brył prześwitami i zastosowane przechyły całość – mimo dużej masy – sprawia wrażenie obiektu o naruszonej stabilności. Do tak znacznego kontrastu między uwidocznionym ciężarem a wrażeniem ruchu architektura powróciła dopiero w ukończonym w 2004 roku ekumenicznym centrum we Fryburgu[497]. Tam właśnie – pod wyraźnym wpływem filozofii dekonstrukcji i nurtu dekonstruktywistycznego w architekturze – grupa architektów z Kolonii stworzyła budowlę o podobnych formach i równie silnie kontrastującą z otoczeniem jak „bunkier" w Nevers. Na centralnym placu osiedla mieszkalnego wzniesiono monolityczną budowlę z surowego betonu, której powyginane ściany, liczące blisko 40 metrów długości, są naprzemiennie pochylone do wewnątrz i na zewnątrz bryły. Pofałdowanie ścian zostało jeszcze podkreślone ich zmienną grubością, dochodzącą niekiedy do 2 metrów. Uzyskane dzięki artykulacji ścian rozrzeźbienie bryły zapew-

[491] Za: Schwebel 1966, s. 113.

[492] Gieselmann 1972, s. 103–105; Rombold 1980, s. 2–3; Stock 2004, s. 180–181; Parrent 2004.

[493] Waldemar Łysiak, *„Bunkier" z Nevers*, „Myśl Społeczna" 1973, nr 33, s. 8.

[494] John Armitage (red.), *Virilio Live: Selected Intervievs*, Sage, London 2001, s. 22–23, 54–56; Paul Virilio, Claude Parent, *Architecture Principe, 1966 et 1996*, L'Imprimeur, Besançon 1996.

[495] Claude Parent, *Entrelacs de l'oblique*, Moniteur, Paris 1981; Enrique Limon, *Paul Virilio and the Oblique*, [w:] Armitage, *dz. cyt.*, s. 51–57; Paul Johnson (red.), *The Funktion of the Oblique: The architecture of Claude Parrent and Paul Virilio*, Architectural Association, London 1996.

[496] Paul Virilio, *Bunker archéologie*, „Architecture principe" 1966, t. 7; tenże, *Bunker archéologie: étude sur l'espace militaire européen de la Seconde Guerre mondiale*, Centre de création industrielle du Centre Georges Pompidou, Paris 1975 [katalog wystawy zorganizowanej przez Centrum Pompidou w paryskim Musée des Arts Décoratifs między grudniem 1975 a lutym 1976 roku]. Wysuniętą przez Virilia osobliwą teorię bunkrów podsumował Gan 2000, s. 85–102.

[497] Budowla zaprojektowana została przez zespół „KSG-Architekten und Stadtplanner", w skład którego wchodzą Johannes Kister, Reinhard Scheithauer i Susanne Gross. Por.: Kister 2003, s. 58–65; b.a. 2004, s. 974–975.



227. Fritz Wotruba, kościół Trójcy Świętej, 1974–1976, Wiedeń

niło silną grę świateł i cieni na elewacjach, wskazując przy tym na rzeźbiarskie i malarskie składniki źródeł takiej architektury[498].

Fritz Wotruba

Potwierdzeniem roli rzeźby w dziejach brutalistycznej architektury sakralnej jest kościół Trójcy Świętej na wzgórzu św. Grzegorza w Wiedniu, zaprojektowany przez wybitnego austriackiego rzeźbiarza Fritza Wotrubę [il. 227–228][499]. Wydaje się interesujące, że ta olbrzymia betonowa budowla, żywo przypominająca rzeźby wybitnego holenderskiego neoplastycysty Georges'a Vantongerloo, stworzona została z inspiracji kobiety, doktor Margarethe Ottlinger, i początkowo przeznaczona była dla zakonu karmelitanek w Steinbach koło Mauerbach. Trzy przedstawicielki zakonu delegowane do stowarzyszenia budowy kościoła zaaprobowały całkowicie nietradycyjny kształt świątyni, a fala krytyki, którą wzbudziło opublikowanie projektów, nie była w stanie powstrzymać budowy. Ze względu na niekorzystne warunki geologiczne musiano zrezygnować z pierwotnej lokalizacji, wówczas magistrat miasta Wiednia zaoferował atrakcyjny teren budowlany w dzielnicy Mauer, na granicy zabudowy miejskiej i wzgórz Lasu Wiedeńskiego.

[498] Nitschke 2005, s. 66–67.

[499] Rombold 1980, s. 6–7; Obergottsberger 1986.

Projekt pochodzący z 1964 roku zaczął być realizowany dopiero w 1974 roku, a prace konstrukcyjne ukończono w październiku 1976 roku. Data stworzenia projektu kościoła w Wiedniu, mimo że przez Rombolda uznany on został za kończący okres neoekspresjonizmu w architekturze sakralnej, skłania do uznania go za przynależny do głównego nurtu omawianej stylistyki. Sylwetę kościoła skomponowano ze 152 bloków żelbetowych o łącznej masie ponad 4 tysięcy ton, z których najcięższy – o kubaturze 64 metrów sześciennych – waży 141 ton. Najwyższy blok mierzy 13 metrów, a najmniejszy ma kubaturę około 1 metra i waży prawie 2 tony. Sto osiemnaście prześwitów między blokami przeszklono, przez co betonowe wnętrze urozmaicają bogate efekty światłocieniowe[500]. Udramatyzowane światło i monumentalny charakter wnętrza tworzą niezbędny nastrój przebywania w tradycyjnym kościele, właściwości budowli sakralnej zostały jednak uwzględnione w ograniczony sposób, a zastosowane kształty nie poddają się interpretacji religijnej. W obrębie neoekspresjonizmu powstały także dzieła, w których wątki treściowe uzyskiwały większe znaczenie.



228. Fritz Wotruba, kościół Trójcy Świętej, 1974–1976, Wiedeń

Gottfried Böhm

Niezamierzony symbolizm – właściwy, zdaniem Jencksa, późnemu modernizmowi – dostrzegany jest między innymi w dużych rozmiarów betonowym kościele pielgrzymkowym w Neviges (Gottfried Böhm, 1963–1968 [il. 229–231]). Znamienne dla przemian w modernizmie jest to, że część wtórnie przypisywanych budowli znaczeń symbolicznych zyskała aprobatę ich twórców, którzy z czasem sami zaczęli sugerować dalsze wątki treściowe przyjętych form. Poważne odstępstwa od norm modernistycznego projektowania – opisane przez Wernera Finkego – uzupełniał niespotykany w tej stylistyce kontekstualizm[501]. Budowla nie separowała się od swojego małomiasteczkowego otoczenia, lecz w wyrafinowany sposób wchodziła z nim w formalne związki. Zrozumienie kierujących budowlą ideowych założeń stało się możliwe dzięki swego rodzaju „wyznaniu", jakie ponad trzydzieści lat po wzniesieniu kościoła opublikował właśnie Werner Finke – główny projektant kościoła. W 1963 roku Finke uczyniony został przez Böhma odpowiedzialnym za przygotowanie zestawu rysunków technicznych według dostarczonego przez architekta szkicu węglem i modelu plastelinowego. Twórca technicznych rozwiązań opisuje, jak bezskutecznie próbował przełożyć na język geometrii projekt przypominający kształtem odłupaną bryłę węgla czy górski kryształ. „Wszystkie moje próby geometryzacji i systematyzacji prowadziły do zesztywnienia żywego konceptu projektu. Wyganiały z projektu ducha" – napisał Finke[502]. Po rezygnacji z prób posłużenia się geometrią wielokrotne załamania dachu i „pogięte" ściany przejęto bezpośrednio ze szki-

[500] Barycz 2002, s. 15–16.

[501] Finke 1999, s. 345–352.

[502] Tamże, s. 345.

cu i modelu, a wielkie betonowe masy o skomplikowanych kształtach uzyskano podczas realizacji przez utworzenie stalowego szkieletu o ogromnej liczbie części i olbrzymiej wadze. Jak przyznał Finke: „Projekt ten nie powstał według zasad achitektonicznego kształtowania, których się uczyłem. W obrębie tego systemu na początku procesu projektowania stoi funkcja, która wymaga odpowiedniej ekonomicznej konstrukcji, podczas gdy estetycznie właściwa forma rozwija się jakby automatycznie w wyniku przyjętych rozwiązań”[503]. W Neviges kształt nie daje się wywieść z prosto rozumianej funkcji, lecz jest pochodną głębiej rozumianego przeznaczenia budowli i rozgrywających się w niej wydarzeń. „U podstaw leży rozumienie architektury, zgodnie z którym nie jest ona realizacją neutralnych przestrzeni, lecz uczestnictwem w formowaniu życia. Jest to wyobrażenie o architekturze, w której formach i działaniu życie znajduje swoje odzwierciedlenie i wytłumaczenie” – objaśnił Finke[504]. Wyobrażenie o sensie wydarzeń, dla których Neviges jest scenerią, wpłynęło na określone rozwiązania urbanistyczne, przestrzeń wnętrza i kształt bryły.

Kościół powstał na skraju niewielkiego miasteczka, jak to często bywa w wypadku kościołów pielgrzymich. Budowle w takich sytuacjach zwykle dominują nad swoim otoczeniem w sposób zbliżony do opisanego niegdyś przez Marcela Prousta. Jak ujął to francuski autor w stosunku do rodzinnego miasteczka narratora swojej powieści: „Z daleka, na dziesięć mil wokoło, widziane z pociągu, kiedyśmy tam przybywali w Wielki Tydzień, Combray to był tylko kościół. Kościół streszczał miasto, reprezentował je, mówił o nim i za nie w dal; a kiedy było się zbliżyć, skupiał w szczerym polu dokoła swego ciemnego, wysokiego płaszcza – niby pasterka chroniąca owce od wiatru – wełniste i szare grzbiety przycupniętych domów, które szczątek średniowiecznych wałów okalał tu i ówdzie linią dokładanie okrągłą, niby małe miasteczko na obrazach prymitywów”[505]. Böhm, podobnie jak w opisie Prousta, zapewnił kościołowi wielkość pozwalającą górować mu nad miastem, ale jednocześnie kąty tworzone przez brzegi postrzępionych części budowli uczynił niemal identyczne z tymi, jakie tworzą połacie dachów okolicznych domów. Liczne zdjęcia, jakie zamieścił w swoim artykule na ten temat Angeli Janhsen-Vukicevic, pokazują, jak w różnych miejscach drogi do kościoła można dostrzec dokładnie równoległe linie tworzone przez dachy budynków i krawędzie kościelnego kryształu[506]. Ponieważ kościół jest zarazem i końcem, i częścią drogi pielgrzymiej, Böhm specjalnie wydłużył trasę wiodącą do świątyni, by uczynić budowlę i drogę do niej swoistą jednością[507]. Temu też służą latarnie uliczne stojące we wnętrzu przybytku i bruk uliczny, który bez zaznaczenia granicy staje się posadzką kościoła. Utworzony przez Böhma odcinek drogi między stacją kolejową a kościołem ma charakter szerokiej, wijącej się ulicy o specjalnie pomyślanych zwężeniach i rozszerzeniach. Schody dzielące trasę zwiększają złożoność konceptu, a w konsekwencji także czynią go bardziej nośnym ideowo. Zawiła droga pod górę może być rozumiana jako streszczenie całej pielgrzymki, ale także jako symboliczne ujęcie drogi życiowej człowieka. Böhmowi szczególnie zależało na tym, żeby szerokość drogi wymuszała jej pokonywanie w luźnych, niezbyt zorganizowanych grupach. Aby zatrzeć granicę między pielgrzymką a zwykłym życiem, architekt przyłączył do drogi miejsca zabaw dla dzieci, pomieszczenia do sprzedaży pamiątek, schronisko dla pielgrzymów oraz miejsca do spożywania posiłków i świętowania po pielgrzymce[508].

Koncepcji „uczłowieczenia” i „ożywienia” architektury odpowiada także aranżacja wnętrza. Przestrzeń wewnętrzna pozbawiona została osiowości, a swobodnie zgrupowane wokół przestrzeni centralnej pomieszczenia boczne powodują, że

[503] Tamże.

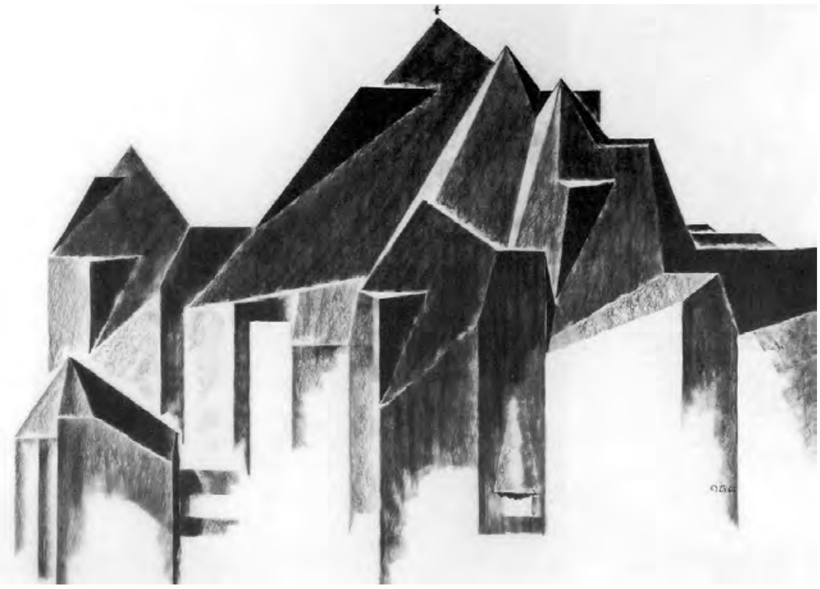
[504] Tamże, s. 346.

[505] Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1: *W stronę Swanna*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa 1956, s. 79. Podobną interpretację relacji między kościołem a otaczającymi go budynkami można także odnaleźć w: Rombold 1980, s. 5.

[506] Janhsen-Vukicevic 1998.

[507] Darius 1988, s. 67, 70; Pehnt 1999, s. 75–79; Kiem 2006, s. 74–76.

[508] Gieselmann 1972, s. 160–163.



229. Gottfried Böhm, projekt kościoła w Neviges, 1964



230. Gottfried Böhm, kościół pielgrzymkowy Marii Królowej Pokoju, 1963–1968, Neviges



231. Gottfried Böhm, kościół pielgrzymkowy Marii Królowej Pokoju, 1963–1968, Neviges



232. Philip Johnson, Crystal Cathedral, 1977–1980, Garden Grove, Kalifornia

pielgrzymi – tak jak w niewymuszony sposób dotarli do kościoła, tak też w nieregularnych grupach gromadzą się wokół ołtarza. Finke w swoich wyjaśnieniach nie pozostawia wątpliwości, że wykluczenie geometrycznego porządku, z czym nie mógł sobie poradzić na początku projektowania, podyktowane było czymś więcej niż jedynie pragnieniem zrobienia raz jeden czegoś innego, czegoś odbiegającego od nudnej ortogonalnej architektury. Swoboda grupowania komponentów bryły była „negatywem życia w budynku". Życie ujęto w koncepcji twórców kościoła w Neviges jako nacechowane wolnością, która powinna towarzyszyć ludziom i kierować ludźmi także przez architekturę.

Krystaliczne formy kościoła przypominają o fascynacjach takimi strukturami u mistrzów niemieckiego ekspresjonizmu z początku XX wieku, ale Finke podał także bardziej aktualne wyjaśnienia ich źródeł. Beton w tak dużej masie przeżywany jest – zdaniem tego autora – jak góra, a kościół prezentuje się jako jaskinia w skalnym zboczu (uwzględniając przy tym tradycje grot cudów i objawień oraz archaiczne wyobrażenia o łonie Matki Ziemi)[509]. Zamierzony archaizm dzieła daje się też odczuć, gdy Finke wspomina o kościele jako meteorycie złożonym w ogrodzie starego miasteczka. Poetyckość przywoływanych wyrażeń – ale też poetyckość wizualnej formy kościoła – a ponadto odwoływanie się do symbolicznych znaczeń czy poszanowanie religijnych obyczajów (nieporównanie głębsze

[509] Finke 1999, s. 352; Kiem 2006, s. 76–79.

niż u Le Corbusiera) świadczą o poważnych przemianach w modernizmie. Takie dzieła, jak kościół w Neviges, przekraczają granice niezamierzonego symbolizmu i powracają do tradycji zakorzeniania form w treściach metafizycznych. Nie dochodzi jednak do restauracji tradycyjnej symboliki chrześcijańskiej. Kategorią, która kierowała projektem Böhma, było „życie" (rozumiane w duchu filozofii Diltheya czy Heideggera), z kolei podkreślanie przez Finkego kwestii strachu, jaki może wywoływać wygląd czy nawiedzanie kościoła w Neviges, świadczy o bliskości świata religijnych zapatrywań tego autora z koncepcjami Rudolfa Otto.

Późny modernizm i neomodernizm

Późny modernizm oraz neomodernizm są w dużej mierze odmianami modernistycznego historyzmu, w których podstawową rolę odgrywa refleksyjny stosunek do protoplasty. W późnym modernizmie spojrzenie na przeszłość prowadziło najczęściej do uwydatnienia formalnych zasad awangardowego modernizmu, co przejawiało się między innymi w przesadnym podkreślaniu konstrukcyjnych czy funkcjonalnych podziałów budowli, nadmiernym eksponowaniu estetycznych wartości użytych materiałów (na przykład olbrzymich powierzchni lustrzanych elewacji) czy mnożeniu podziałów (przestrzeń skrajnie izotropowa). Neomoderniści wrócili do wzorców wyrafinowania i delikatności najwybitniejszych dzieł wczesnego modernizmu, jednocześnie dorzucając od siebie posługiwanie się odrzuconymi przez mistrzów modernizmu: ornamentem, tradycyjnymi materiałami i wyrazistą symboliką, a w warstwie ideowej ignorując wiele dotychczasowych sprzeczności i badając swoją wrażliwość na wartości wiary, przyzwyczajenia czy przesądy. Architektura przeszła zatem drogę od ukrywania sprzeczności, przez ich akceptację (Venturi), do ich ignorowania.

Philip Johnson

Paradoksalna odmiana odrębności wypracowana według historyzującego ujęcia bliskich wzorców zaznaczała się wyraźnie w twórczości Philipa Johnsona, twórcy wielu wybitnych dzieł, który nigdy nie wypracował własnych form. W swojej działalności Johnson podejmował różne modne stylistyki i doprowadzał dzieła wytworzone w obrębie przyjętych wzorców do obsesyjnej doskonałości. Tworzenie naukowych czy muzealnych preparatów – zamiast oryginalnych dzieł – ratowało przed zlekceważeniem znamię geniuszu i tkwiący w nich humor. Johnson był geniuszem niemal całkowicie pozbawionym indywidualności. Wśród ośmiu zaprojektowanych przez niego budowli sakralnych cechy późnego modernizmu najlepiej reprezentuje Crystal Cathedral w Garden Grove w Kalifornii z 1977 roku [il. 232–234]. Budowla zrealizowana została dla znanego amerykańskiego „teleewangelisty", wielebnego doktora Roberta H. Schullera, którego program *Hour of Power* przyciągał w latach siedemdziesiątych miliony telewidzów[510]. Plan kościoła oparto na czteroramiennej wydłużonej gwieździe, której dwa ostrokątnie zakończone ramiona tworzą pseudotransept (około 120 metrów długości), a w krótszych umieszczono główne wejście i ołtarz. Za namową zleceniodawcy Johnson stworzył kościół maksymalnie przezroczysty. Wewnętrzną kratownicę o niezliczonych podziałach uczynił nośnikiem dla ponad 10 tysięcy szyb pokrytych srebrną powłoką odblaskową. Utworzona w ten sposób całkowicie szklana elewacja budowli

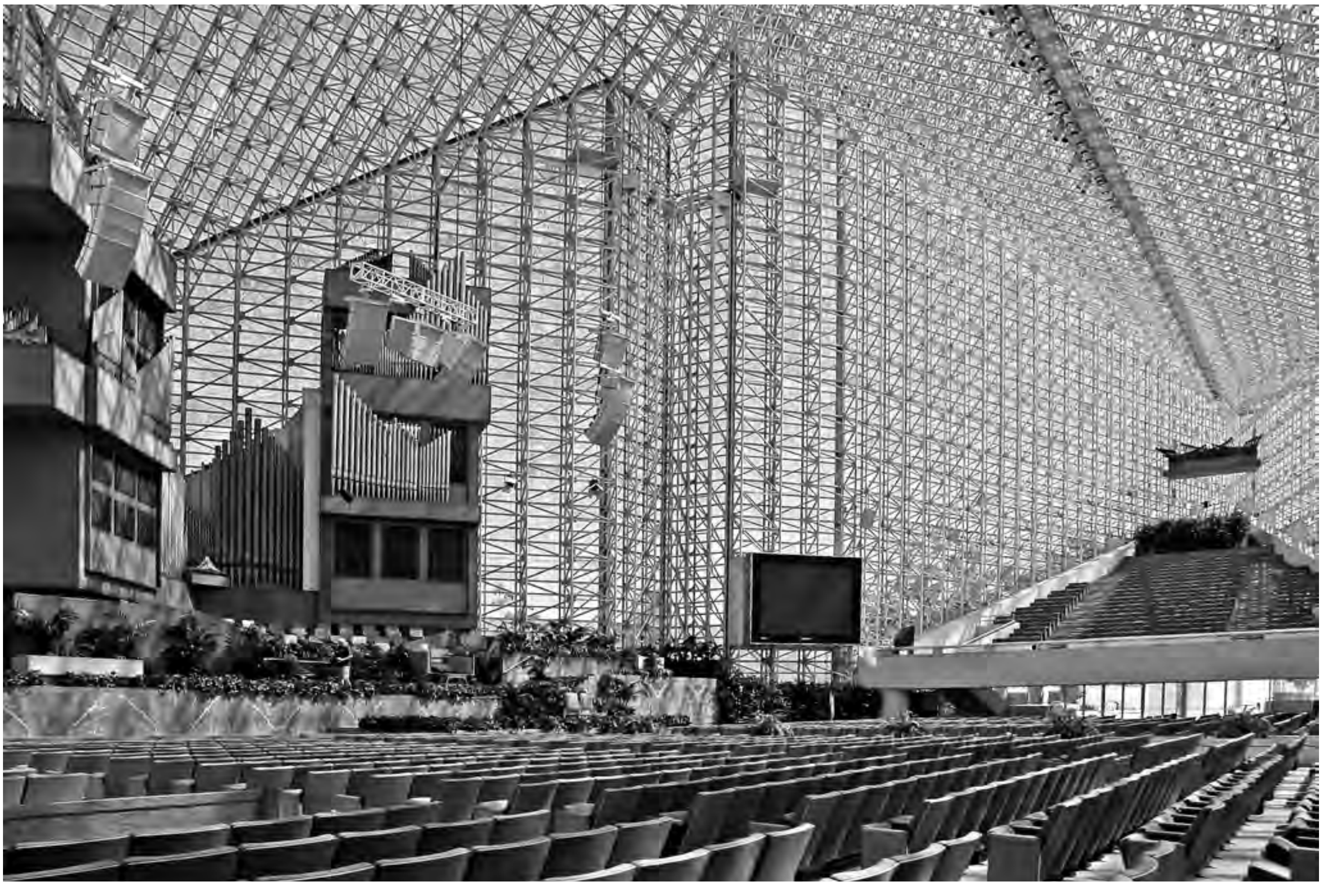
[510] Sövik 1980, s. 40–42; Blake 1996, s. 160–163; Schulze 1996, s. 385–389; Fox 2002, s. 196–203.



233. Philip Johnson, Crystal Cathedral, 1977–1980, Garden Grove, Kalifornia

przepuszcza tylko 8% promieniowania słonecznego, co skutecznie chroni wnętrze przed przegrzaniem. Spełnione zostało marzenie modernistów o szklanej budowli, ale wzór, jaki zaczerpnięto z wieżowców Mies van der Rohego, uzupełniono inspiracją zaczerpniętą z powstałego w 1974 roku Willis-Faber and Dumas Building w Ipswich projektu Normana Fostera, istnego cudu ówczesnego zaawansowania technologicznego. Płynna forma – przypominająca pudło fortepianu – budynku Fostera powtórzona została przez Johnsona w równie skomplikowanej formie rozciągniętej gwiazdy. W budowli Johnsona nie brakuje także przykładów nowoczesnej techniki: wejście do kościoła otwiera się automatycznie, wewnętrzne fontanny chłodzą i odświeżają powietrze, obraz telewizyjny transmitowany z kościoła może być śledzony na wielkim telebimie, a rozgłośnia radiowa pozwala osobom zgromadzonym na parkingu słuchać kazań wielebnego Schullera przez samochodowe radia. W nawie głównej i na trójkątnych emporach może się zmieścić 3 tysiące wiernych, podczas gdy w strefie prezbiterium, oprócz niebywale wielkich organów, zapewniono także miejsce dla tysiąca chórzystów. Nieograniczony widok na okolicę, jaki zapewniają przeszklenia elewacji, pozostaje w zgodzie z olbrzymim wnętrzem i charakterem ewangelizacji. W 1990 roku katedrę uzupełniła osiemdziesięciometrowa, wolno stojąca dzwonnica stworzona z wypolerowanych stalowych graniastosłupów, która może być uznana za współczesny odpowiednik wielkiego gotyckiego pinakla[511]. Chociaż w budowli pojawiają się nieliczne wątki tradycjonalistyczne (neogotycka dzwonnica, dwanaście fontann symbolizujących apostołów), to kościół Johnsona jest przede wszystkim wariacją na temat najnow-

[511] Blake 1996, s. 164–165.



234. Philip Johnson, Crystal Cathedral, 1977–1980, Garden Grove, Kalifornia

szej architektury, jednak zadziwiająco nie twórczą, lecz w jakiś sposób humorystyczną i historyzującą. Johnson udowodnił rzecz dotąd nieznaną, że historyzm może dotyczyć też chwili bieżącej.

Allmann, Sattler, Wappner

Lekceważąca sprzeczności logika dzieł neomodernizmu uwidoczniła się w kościele Serca Jezusa w Neuhausen, dzielnicy Monachium [il. 235–237][512]. Dzieło grupy trzech młodych architektów (Markusa Allmanna, Amandusa Sattlera i Ludwiga Wappnera) zrealizowane zostało w latach 1996–2000 po wygranym przez nich konkursie, w którym udział wzięło 158 architektów. Kościelny budynek, założony na planie wydłużonego prostokąta, przyjął kształt olbrzymiego szklanego prostopadłościanu posadowionego bez jakiegokolwiek cokołu bezpośrednio na poziomie placu. Szklane pudło w modernistycznym duchu silnie kontrastuje z okolicą, w której przeważają niewysokie domy mieszkalne, niekiedy zaledwie dwukondygnacyjne i najczęściej przykryte spadzistymi dachami. Zdecydowany kontrast zewnętrznego wyrazu budowli wobec swojego otoczenia uzupełniony został o „niekontrastowe" i uległe wobec tradycyjnych przyzwyczajeń wnętrze. Struktura kościoła opiera się na układzie dwóch mniejszych prostopadłościanów włożonych w trzeci prostopadłościan, który okrywa je szklaną powłoką. Do kościoła prowadzą ogromne, wypełniające niemal całą fasadę, szklane dwu-

[512] Geipel 2000, s. 18–25; Stock 2003, s. 204–205.



235. Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, kościół Serca Jezusa, 1996–2000, Monachium

skrzydłowe wrota. Potężne drzwi o masie 25 ton otwierane są w dni większych uroczystości, podczas gdy na co dzień wejście do wnętrza umożliwiają mniejsze drzwi, wycięte w środkowej części portalu. Po przekroczeniu wejścia w sporym, kilkumetrowym przedsionku ukazuje się drewniana ściana, będąca częścią wewnętrznego drewnianego sześcianu. To właśnie wstawiona do szklanej otoczki drewniana skrzynia stanowi właściwą nawę kościoła. Tuż za drewnianą kurtyną umieszczono trzeci, tym razem betonowy prostopadłościan osłaniający emporę organową. Betonowa oprawa ma szerokość nawy i sięga do sufitu, żeby stworzyć ścianę podtrzymującą organy, a jednocześnie ekran akustyczny poprawiający naturalną słyszalność. Chór muzyczny dołem wsparto na ośmiu kolumnach i dopiero po przejściu między ich środkowym rzędem otwiera się widok na jasną i przestrzenną nawę. Ściany nawy utworzone zostały z wąskich i długich klonowych desek, ustawionych jak elementy pionowych żaluzji. Zastosowanie drewna, nietradycyjnie dla estetyki modernizmu połączonego ze szkłem i betonem, daje początek różnicom między stylistycznym wyrazem budowli a jej artystycznymi źródłami. Odstępstwem od modernistycznych obyczajów byłoby już samo zastosowanie drewna, ale porzucenie tradycji nowoczesnej architektury dodatkowo wzmacnia okoliczność, że powodem wybrania materiału był fakt wcześniejszego istnienia w miejscu budowy właśnie drewnianego kościoła. Uczynienie ustępstwa na rzecz przyzwyczajeń użytkowników jest zapowiedzią dalszych różnic wobec awangardowych nastawień „tradycyjnych” modernistów.

Liczne szczegóły artystycznego wyposażenia, dekoracji i symboliki monachij-



236. Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, kościół Serca Jezusa, 1996–2000, Monachium

skiego kościoła mają znamiona estetyki głęboko odmiennej od modernistycznej. Należy zacząć od wielkich wrót, które mogą być oceniane jako przejaw inżynieryjnej śmiałości i technologicznego zaawansowania. Wielkość wejścia do kościoła jest jednak niefunkcjonalna, a tak ukształtowana brama odwołuje się do olbrzymich portali romańskich czy gotyckich, wraz z ich religijną symboliką. Również w niezgodzie z zasadami modernizmu użyty został w dekoracji drzwi ornament, któremu przydano świętości samego Pisma Świętego. Obie połacie wrót utworzone są z kwadratowych płyt szkła pokrytego intensywnie niebieską, ceramiczną farbą, na którym metodą trawienia umieszczono tekst Pasji św. Jana. Litery zamienione zostały na znaki ułożone z gwoździ – jednego z symboli Męki Pańskiej. Także inne ozdoby kościoła nawiązują do męczeństwa Chrystusa. W podłodze umieszczono pięć podświetlanych zagłębień przykrytych szybami, przez które widoczne są przedstawienia ran na ciele Chrystusa. Po obu stronach ołtarza znajdują się wizerunki ran na dłoniach, w przejściu między ławkami ukazano ranę na boku, a na wprost wejścia – poranione nogi Chrystusa. Obiegający cały kościół korytarz, jaki stwarza odstęp między szklanymi elewa-



237. Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, kościół Serca Jezusa, 1996–2000, Monachium

cjami a drewnianą obudową nawy, zdobią czarno-białe, współczesne fotografie *Via Dolorosa* w Jerozolimie, motyw krzyża powtarza się zaś jeszcze w detalach konstrukcyjnych: spaja szyby wielkich wrót elewacji frontowej i wypełnia prześwity między drewnianymi panelami ścian nawy głównej. Na drewnianej ścianie w przedsionku umieszczono dwie skrzyżowane kłody drewna, przypominające swoją formą jakby nadpalony krucyfiks, co może być uznane za wspomnienie dramatycznego wydarzenia, jakim był pożar starego kościoła w grudniu 1994 roku. Po drugiej stronie świątyni ścianę ołtarzową wypełnia wykonana w mosiądzu tkanina, której sploty tworzą monumentalny znak krzyża. Jaśniejący już za dnia krzyż w ciemniejszych porach podświetlany jest przez ukryte sztuczne oświetlenie, wieszcząc o tajemnicy zmartwychwstania Chrystusa. Droga przez kościół staje się w ten sposób formą przypowieści o śmierci (przywołanej przez krucyfiks przy wejściu) i zmartwychwstaniu (zwiastowanym przez pusty, świetlisty krzyż zamykający nawę), co wspomaga reżyseria światła koncentrowanego stopniowo na strefie ołtarza. Światło wpada do wnętrza przez elewacje boczne, których szklane powierzchnie matowieją wraz ze zbliżaniem się do ołtarza, podczas gdy drewniane żaluzje ścian wewnętrznych – w miarę zbliżania się do strefy ołtarzowej – rozstawione są coraz rzadziej. W rezultacie tych zabiegów krzyż za ołtarzem wydaje się promieniować światłem w stronę wejścia.

Dotychczasowe opisy kościoła rozpięte były między porównaniami do konteneru czy pudełka na buty a poszukiwaniem analogii do gotyckich katedr. Trudność w ustaleniu charakteru budowli związana jest z jej zakorzenieniem w różnych modelach rozwiązań architektonicznych. Prosta, szklana bryła kościoła mogłaby mieścić biura, bibliotekę, szkołę, a może nawet centrum utylizacji odpadów, jakie wcześniej wykonali architekci zespołu Allmann, Sattler, Wappner. Uniwersalność kształtu zewnętrznego odwołuje się bez wątpienia do ideałów Mies van der Rohego. Budowla jest też bardzo zaawansowana technologicznie, czego przejawem nie są jedynie szklane wrota poruszane za pomocą urządzenia hydraulicznego, ale także rozwinięty system klimatyzacji, oparty między innymi na przechwytujących ciepło zbiornikach wodnych w dachu i systemie wywietrzników zainstalowanych w podłodze bocznych korytarzy. Mimo zbieżności z nurtem *high-tech* budowla ma cechy, które separują ją od typowych dzieł eksponujących nowoczesną technikę i materiały. Szklane elewacje pokryto drobinkami kryształu, co podkreśla ich szklistość, ale jest też rodzajem dekoracji, przed którą cofnąłby się prawdopodobnie zwykły modernistyczny architekt. Wraz ze szklistością pojawia się bowiem pewne „błyszczenie", dziwna nieskromność, nietypowa dla modernistów. Refleksyjność szkła przekracza racjonalną miarę, staje się pewną świetlistością, błyskotliwością czy próbą olśnienia. Znacznie bardziej nietypowe dla stylistyki nowoczesności jest użycie ornamentu, który dodatkowo ma walor silnie narracyjny. Ten składnik formy daje początek wielu innym tradycjonalistycznym rozwiązaniom. Wyżej została już opisana jednoznaczna, tradycyjna symbolika użyta w dekoracji wnętrza kościoła, ale uwagę komentatorów zwróciło też posłużenie się modelem kościoła procesyjnego – z ławkami ustawionymi na wprost ołtarza, bez otaczania go z kilku stron. Zastosowanie takiego układu ławek wzbudziło wręcz oburzenie w kraju, w którym od wielu dziesięcioleci propagowano rozwiązania o bardziej wspólnotowym charakterze. Klemens Richter z dużą bezpośredniością napisał, że „nowa budowla została tak ukształtowana, jakby w rozumieniu liturgii i przestrzeni [kościelnej] nic się przez ostatnie siedemdziesiąt lat nie zdarzyło", i przytoczył pogląd, że stworzone wnętrze nie jest „przestrzenią, w której może wzrosnąć, napełnić się zaufaniem i odczuć swojskość lud gminy kościelnej"[513].

[513] Richter 2001, s. 148.

Ten sam autor grzmiał dalej słowami o „spektakularnej budowli, która nie oferuje żadnego rozwiązania skierowanego na wspólnotowość (*communio*)", i słabo zaciera jego dystans fakt, że w swoim artykule próbuje właśnie znaleźć zrozumienie i argumenty na rzecz równowartości „kościołów drogi" i „kościołów wspólnotowych"[514]. W wywiadzie z redaktorem czasopisma „Baumeister" architekci kościoła nie zdeklarowali się jako ludzie wierzący, przypisywana im więc przez Richtera „przynależność do nurtu tradycjonalistów, którzy chcą wrócić do czasów sprzed soboru" nie jest w pełni właściwa. W monachijskim dziele szacunek dla tradycji był jednak bardzo znaczny, co jest ważną przesłanką dla zrozumienia specyfiki zastosowanych rozwiązań. Inną właściwością wyróżniającą działalność twórców architektury kościoła było uwzględnienie współpracy sporej grupy artystów odpowiedzialnych za kwestie wyposażenia i dekoracji[515]. Otwarcie się na współpracę z artystami było znamieniem porzucenia modernistycznej tezy, że działalność architektoniczna ma charakter konstruktorski czy badawczo-naukowy, a nie artystyczny. Postrzeganie tworu architektury jako wynikłego ze współdziałania artystów towarzyszy postawie szacunku wobec konkretnej duchowości i koncepcji uczynienia z kościoła miejsca czczenia Boga, a nie wspólnoty. W nieustępliwie modernistycznej w wielu składnikach postawie architektów pojawia się motyw próby przyswojenia tego, czego rozum nie pojmuje. Modernizm w wydaniu zespołu Allmann, Sattler, Wappner cechuje zrozumienie dla wielu pozaracjonalnych uwarunkowań architektonicznych zamierzeń, co przejawia się w dziwnej logice nierespektowania uznanych sprzeczności.

Meinhard von Gerkan

Uprzedzone podejrzeniami o powikłaną odpowiedź na przewijające się w tym rozdziale pytanie o stosunek do modernistycznej tradycji przyciąga inny jeszcze niemiecki przykład neomodernizmu – Pawilon Chrystusa na Expo w Hanowerze w 2000 roku [il. 238–240][516]. Obiekt, przeniesiony później do cysterskiego opactwa Volkenroda w Turyngii, pierwotnie usytuowany został w bezpośredniej bliskości głównego placu wystawy światowej i w odruchowym wrażeniu mógł być traktowany jako dzieło podobne do budowli ekspozycyjnych wielkich firm (jak choćby stojącego obok pawilonu Bertelsmanna) czy podobnie efektownych i prestiżowych pawilonów narodowych. Wrażenie takie nie byłoby całkiem fałszywe, ponieważ intencją zleceniodawców, to jest przedstawicieli obu głównych wyznań chrześcijańskich Kościołów w Niemczech, było wzniesienie pawilonu (nie kościoła!), który w tym szczególnym otoczeniu reprezentowałby aktualność przesłania Chrystusa i zdolność jego wyznawców do harmonii z wyróżniającymi zjawiskami współczesnych społeczeństw: racjonalnością oraz rozwiniętą sferą techniki, wymiany towarowej i rozpowszechniania informacji. Pawilon nie otrzymał określonej funkcji – miał służyć różnym przejawom aktywności, od nabożeństw do imprez kulturalnych. W oględnym ujęciu: miał być wyrafinowanym znakiem obecności wartości religijnych we współczesnym świecie, w mniej sympatyzującym wyrażeniu: miał służyć utrzymaniu się Kościołów na rynku dóbr duchowych. Dokładniejsza analiza dzieła wykazuje, że choć cel główny został osiągnięty, to zawiera ono także cechy, które są polemiczne nie tylko wobec modernizmu, ale także wobec postaw reprezentowanych przez zleceniodawców. Formy, których intencją jest wskazywanie na metafizyczne treści, zaprzeczają antymetafizycznym wątkom tradycji modernistycznych, z kolei inne, kształtujące nastrój odświętno-

[514] Richter 2001, s. 148–149.

[515] Autorami mosiężnego krzyża byli Susanne i Bernhard Lutzenbergerowie, pomysłodawcami koncepcji ukazania ran Chrystusa – Marc Weiss i Martin de Mattin, fotografie *Via Dolorosa* wykonał Mathias Wähner, kod z gwoździ stworzył Alexander Beleschenko z Londynu, a reżyseria światła jest autorstwa Georga Sextona z Waszyngtonu – por. Römisch 2002.

[516] Stock 2003, s. 302–305.



238. Meinhard von Gerkan, Pawilon Chrystusa, Expo 2000, Hanower

ści, wykazują dystans wobec nadmiernego pospolityzowania przeznaczenia budowli kościelnej.

Podstawą całego założenia był prostokątny plac otoczony z czterech stron krużgankami, na którym postawiono oparty na planie kwadratu pawilon-kościół. Lekko przysadzisty sześcian, którego kształt przyjął pawilon, miał szerokość o cztery moduły większą niż wysokość. Kościelną budowlę poprzedzał dziedziniec – swoisty wirydarz. Całość sprawiała wrażenie ściśle zgeometryzowanego i przełożonego na współczesny język założenia klasztornego z kościołem. Zwykle wyposażony w wiele budowli klasztor sprowadzono w Hanowerze do niezbędnych, ale rozpoznawalnych części: kościoła, krużganków i wirydarza. Zabrakło wprawdzie cel dla zakonników czy chociażby refektarza, ze względu jednak na przeznaczenie kompleksu nie były one konieczne. Separację założenia od głównego ciągu pieszego terenów wystawowych wzmacniała – wysoka na 16 metrów i długa na 75 metrów – stalowa, również poddana geometrycznemu rygorowi, kolumnada z belkowaniem. Przez szeroki prześwit w kolumnadzie i przez mostek nad sztucznym rowem z wodą przechodziło się na dziedziniec przed pawilonem. Chęci szybkiego znalezienia się na przykościelnym placyku przeciwstawiał się fakt, że zanim pokonało się ostatecznie mostek, otwierała się możliwość

wejścia do krużganków, które swoją formą przyciągały uwagę już na zewnątrz zespołu. Ściany krużganków zbudowane były z kwadratowych modułów stalowych, tworzących ramy dla dwupowłokowych okien, w których między szybami umieszczone były różne naturalne i sztuczne materiały. Część wypełnień miała pochodzenie naturalne, ale wywodziła się z obszaru przyrody nieożywionej (żwir, węgiel, piasek), inne reprezentowały świat roślin (suszone trawy, bambusowe patyki, drewniane wióry), podczas gdy jeszcze inne obrazowały świat zwierząt (ptasie pióra, muszelki). Konkurencyjna wobec naturalnych część wypełnień to masowo produkowane przedmioty codziennego użytku: plastikowe strzykawki, termometry, szczoteczki do zębów, zapalniczki, sitka herbaciane. Na zewnątrz ściany krużganków w naturalnym świetle ukazywały zawarte w nich przedmioty płytko i beznamiętnie. Były czymś w rodzaju wystawienniczych witryn i wprowadzały zamęt do przekonania o przeznaczeniu obiektu. Wewnątrz, gdy przesączało się przez nie światło, nabierały charakteru witraży, a zawarte przedmioty traciły swoją realność i stawały się filtrem satysfakcjonujących estetycznie mutacji światła. Niektóre z przedmiotów – jak słoma makowa z makówkami czy plastikowe wieczne pióra – okazywały się niespodziewanie podatne na tworzenie pięknych wzorów. Wrażenia z oglądania mogły się wahać od przekonania, że chodzi tu – jak w pop-arcie – o uwznioślenie zwykłych przedmiotów, do mniemania, że przez wyrwanie ich z codzienności możliwe staje się dostrzeżenie cząstki wieczności w tym, co zwykłe i przemijające. Kwestia materiałów, które wypełniły przestrzenie między szybami, była bardzo szeroko dyskutowana i – dalece wbrew woli projektanta – wysunęła się w dyskusji nad pawilonem na pierwszy plan. Jak wspomina w swoim komentarzu autorskim von Gerkan, zarzuty najczęściej dotyczyły zbyt świeckiego charakteru umieszczonych w ścianach przedmiotów, ich wyzywających cech czy efekciarstwa. „Byli moraliści – przypomniał von Gerkan w wywiadzie z Horstem Schweblem – którzy mówili: *teraz brakuje już tylko prezerwatyw*"[517]. Pomysł wypełnienia szyb pospolitymi materiałami miał – w intencji architekta – skłonić do refleksji nad codziennością i zarejestrować estetyczną jakość nawet najprostszych materiałów, ale też skłonić do zadania pytania o sens zastosowania takiej ozdoby. W ostatnim wypadku pytanie takie byłoby zapowiedzią próby odczytania sensu całego założenia, a wręcz do potraktowania obiektu jako „architektury tworzącej sens"[518].

Konstrukcja pawilonu – głównej części całego założenia – wizualnie przypominała sposób komponowania kolumnady i krużganków. Uzewnętrzniona kratownica (oparta na systemie modularnym) była nośnikiem dla kilkuset marmurowych płyt tworzących elewację. Pozostawienie na zewnątrz elementów utrzymujących płyty przyczyniło się do ujednolicenia ścian wnętrza, w którym tylko niewielkie punkty uwidaczniały sposób montażu składników ścian. Przenikające przez marmur światło miało silnie odnaturalizowany i odrealniony charakter, stając się głównym czynnikiem kształtowania nastroju wnętrza. Przekrycie wysokiej na 18 metrów przestrzeni wewnętrznej stanowił dwupowłokowy dach, wsparty na dziewięciu regularnie rozmieszczonych metalowych filarach o przekroju równoramiennych krzyży. Głowice filarów utworzono przez rozszerzenie ich krzyżowej struktury do formy zbliżonej do stateczników rakiety. Przestrzenie dachu ponad głowicami kolumn zaopatrzono w okna tak, że światło spływające przez świetliki wzdłuż trzonów kolumn zapewniało wnętrzu dodatkowe oświetlenie. Niełatwa do zrozumienia logika filarów, które nie podtrzymywały dachu wprost, lecz pogrążały się w nim, żeby podeprzeć świetlną pustkę ponad nimi, budziła podziw swoją techniczną pomysłowością, ale jednocześnie zakłóceniem normalnego porządku

517 Pastuschka 2002, s. 22.

518 Tamże, s. 31.



239. Meinhard von Gerkan, Pawilon Chrystusa, Expo 2000, Hanower

budowli wytwarzała lekki niepokój. Klimat wnętrza miał w sobie coś z wyrazu kaplicy na stacji kosmicznej czy w bazie kosmonautów na odległej planecie. Wrażenia z przebywania w budowli oscylowały między podziwem dla jej racjonalności i sposobu użycia materiałów a poczuciem przebywania w przesączonej tajemniczością kosmicznej świątyni, niekoniecznie chrześcijańskiego wyznania.

Zrozumienie pozycji zajmowanej przez dzieło von Gerkana wobec dziedzictwa modernizmu ułatwiają teksty zawarte w katalogu wystawy poświęconej twórczości kościelnej architekta, która zorganizowana została przez Instytut Budownictwa Kościelnego i Kościelnej Sztuki Współczesnej przy uniwersyteckim Wydziale Teologii Ewangelickiej w Marburgu w 2002 roku. Wystawa związana była z czterdziestoleciem instytutu i towarzyszyła aktowi nadania von Gerkanowi 14 listopada 2002 roku tytułu doktora *honoris causa* tej uczelni. Powszechne i utrzymujące się uznanie, jakie zdobył Pawilon Chrystusa, utwierdzone między innymi nadaniem architektowi honorowego tytułu ważnego uniwersytetu czy też tym, że dzieło zwiedzają każdego roku dziesiątki tysięcy pielgrzymów i turystów, nieco przesłania okoliczność, że wraz z obiektem z Hanoweru można by mówić o „końcu architektury sakralnej". Budowla von Gerkana w żadnym stopniu nie odnosi się do chrześcijańskiej idei Boga, ale nie wykorzystuje również koncepcji

240. Meinhard von Gerkan, Pawilon Chrystusa, Expo 2000, Hanower

sacrum – świętości uniwersalnej, która spopularyzowana została przez religioznawców. W teoretycznych wypowiedziach von Gerkan wyraźnie zaznacza swoją odrębną pozycję, najbliższą może ujęciu transcendencji w filozofii Heideggera[519], z drugiej jednak strony można dostrzec, że poglądy te są przemilczane, a dzieło wchłaniane przez tradycję kościołów chrześcijańskich, tak jak niezliczone przed nim wytwory radykalnych reformatorów, heretyków czy odstępców.

Odrębność cech dzieła von Gerkana opiera się na jego złożonym stosunku do modernizmu, krytyce współczesnego społeczeństwa, ocenie możliwości Kościołów chrześcijańskich w przezwyciężeniu negatywnych aspektów współczesnej kultury i wykreowaniu własnej propozycji „architektury tworzącej sens" („Sinnstiftende Architektur") jako elementu przezwyciężenia zjawisk kryzysowych w kulturze. Von Gerkan w sporej części akceptuje podejścia modernistyczne, co przejawia się w silnie zredukowanej strukturze pawilonu, podporządkowaniu kompozycji

[519] Michalski 1998, s. 203.

rygorom symetrii czy eksponowaniu struktury budynku i cech użytych materiałów. Architekt poważnie podporządkował się też uwarunkowaniom społecznym i ekonomicznym, które miały wpływ na powstanie dzieła. Ponieważ sponsorzy pochodzili spośród przedstawicieli przemysłu stalowego i szklanego, materiały z tych działów produkcji użyte zostały w taki sposób, by darczyńca – jak ujął to von Gerkan – „mógł się odnaleźć w budowli”[520]. Decydujące dla przyjętych rozwiązań było też zalecenie, by obiekt po wystawie mógł być rozłożony i ponownie odbudowany na terenie klasztoru Volkenroda. Zespół współpracowników posłużył się niezliczonymi pomysłami, które mogły ułatwić bezproblemowe rozebranie pawilonu i w niezmienionej formie odtworzenie go w innym mieście. Mimowolnie nawiązano tutaj do tradycji innego słynnego obiektu z początków dziejów kościelnej architektury modernistycznej, jakim był Stahlkirche Ottona Bartninga, wzniesiony pierwotnie w 1928 roku na wystawie Pressa w Kolonii – aby zademonstrować możliwości nowych materiałów w budownictwie kościelnym – a następnie rozebrany i przeniesiony do Essen. Modernistyczne podejście zaznacza się też u von Gerkana w stwierdzeniu, że przy wznoszeniu pawilonu nie mogły zostać zastosowane żadne wzorce z dalszej czy bliższej przeszłości. Architekt wielokrotnie głosił odrzucenie tradycyjnej semantyki i symboliki kościoła jako pozbawionych aktualnej ważności. „Było dla nas jasne, że nie chcemy zaprojektować kościoła w tradycyjnym sensie” – podsumował swoje stanowisko[521]. Konsekwencją uznania przeszłości za rezerwuar błędów było przyjęcie podejścia fenomenologicznego i poszukiwanie istoty zleconego zadania. Za wartość przenikającą dzieje architektury sakralnej, również jej pozaeuropejskich odmian, uznana została „wzniosłość”. „Gdy weźmie się pod uwagę również budownictwo innych religii, takich jak islam czy buddyzm, gdzie zastosowano inne środki przestrzenne [niż w kręgu chrześcijańskim], to jednak wszystkie te budowle mają coś wspólnego. Wspólne jest im, że dostrzega się przez przestrzeń rodzaj stanu wyjątkowego” – głosi jedno ze stwierdzeń na ten temat[522]. „Chcieliśmy ludziom [...] dać uczucie wzniosłości” – napisał von Gerkan w innym miejscu[523]. Miało to zostać osiągnięte przez oszczędne środki wyrazu, skromność i prostotę. Fakt, że ten „skromny” pawilon kosztował ponad 16 milionów marek, typowy jest dla zdolności generowania kosztów przez najbardziej uzdolnionych modernistów. „Budujmy skromnie i niech to kosztuje, ile chce” – rzekł Hans Poelzig w swoim komentarzu do innego modernistycznego przykładu skromności, jakim był zaprojektowany przez Ludwiga Mies van der Rohego pawilon niemiecki na Wystawie Światowej w Barcelonie w 1929 roku.

W postawie von Gerkana zawarte są także odstępstwa od modernizmu. Zwolennicy nowoczesności nie byli dotąd krytykami „nowych czasów”, a ich dzieła raczej odzwierciedlały czasy, w których tworzyli, niż były elementem sprzeciwu wobec nich. Dla von Gerkana stało się to możliwe. Mamy tutaj do czynienia – według określenia Wolfganga Welscha – z „postmodernistycznym modernizmem”. Nie zmieniło się jedynie poczucie wyższości nad zleceniodawcami. Samo zadanie postawione przed von Gerkanem wymagało odwrócenia się od zwykłych wymagań funkcjonalnych, ale nic ponadto nie zmuszało architekta do spoglądania z obrzydzeniem na wystawę światową i określania jej jako „targowiska próżności”[524]. Gdy architekt objaśnia, że w jego pracy chodziło o „zamanifestowanie pozycji przeciwnej wobec formuły niemal całkowicie urynkowionego społeczeństwa”, to tak założony cel wzbudza pytanie o zgodność zrealizowanej budowli kościelnej z jej bardziej tradycyjnie rozumianym przeznaczeniem[525]. W zwykłym rozumieniu kościół służy gromadzeniu gminy wiernych na liturgicznym

[520] Pastuschka 2002, s. 22.

[521] Tamże, s. 33. W innym fragmencie swojej wypowiedzi von Gerkan głosił że: „Wiele tradycyjnych wyobrażeń nie ma już dzisiaj ważności” (s. 18) i twierdził, że nie istnieją w dziedzinie budownictwa sakralnego żadne obowiązujące architekta wzorce (s. 18–19).

[522] Tamże, s. 19.

[523] Tamże, s. 27.

[524] Tamże, s. 31.

[525] Tamże, s. 33.

zebraniu, w mniejszym stopniu jest krytyką światowości. Oczywiście należy tu przypomnieć o życzeniach zleceniodawców stworzenia pawilonu, nie zaś kościoła, ale sam architekt przyznaje, że nie zgadzał się z tymi zamiarami, skrywał własne zdanie i od początku zamierzał zbudować kościół. Miał to być jednak kościół szczególny, niesłużący obrzędowości i rytuałom religijnym, lecz dzieło, które samo określa swój sens i zadanie.

Dokładniejsze zrozumienie zamiarów von Gerkana możliwe jest przez poznanie jego poglądów na aktualny status Kościołów chrześcijańskich i rolę, jaką ma do odegrania architekt w sytuacji utraty aktualności ich przesłania. Twórca wysoko ocenia rolę, jaką społecznie ma do odegrania religia. Głosi, że jej zadaniem jest ukazywanie kierunków postępowania, dzięki którym ludzie mogą odnaleźć sens życia, a przez to skierować się ku transcendentnym treściom. Jednak na pytanie Horsta Schwebla o to, czy chrześcijaństwo ma jeszcze wystarczającą ilość sił, aby zaoferować egzystencjalny sens i poprowadzić człowieka w pozytywnym kierunku, architekt odpowiada: „Obawiam się, że nie”[526]. Potwierdza on opinię pytającego, że przez procesy dostosowywania chrześcijaństwa do nowoczesności religia utraciła swoją wiarygodność, a ilustruje to przykładem pospolityzowania przeznaczenia budynków kościelnych. Zastaną sytuację opisuje następująco: „Nie budowano kościołów, lecz tzw. centra gminne. Zaczął się w ten sposób – w mojej opinii – żałosny proces spoufalania. Kościół miał być narzędziem społecznym, codziennym, dla wszystkich i dla każdego. Przestrzenią, gdzie można grać w stołowego tenisa, obchodzić różne uroczystości, no i w końcu też odprawiać nabożeństwa. Taka przestrzeń nie miała promieniować wzniosłością, aby nie wytwarzać strachu przed przekroczeniem progu”[527]. Środkiem zaradczym dostępnym dla architekta jest tworzenie budowli, które przez wzniosłość kierują ku transcendencji. Kiedy jednak jeszcze raz przypomnieć pogląd, że w wypadku obiektu w Hanowerze „nie chodzi o budowlę, która powinna służyć rytualnym funkcjom, lecz o dzieło samo tworzące swój sens”, można przyjąć, że zastosowana forma (wzniosłość) nie ma zewnętrznego, transcendentnego sensu, lecz sama jest sensem lub zawiera sens w sobie[528]. Forma jest sensem, a nie służy czemuś poza nią, nie tyle wskazuje na transcendencję, ile ujawnia jej możliwość w samej formie. Tak zatem to, co najodleglejsze i najbardziej zewnętrzne, jest wnętrzem zastosowanej formy.

Dwa kościoły paryskie

Kościoły podobne do opisanych wyżej budowli niemieckich buduje się we Francji – kraju, w którym radykalna świeckość stała się niemal religią państwową. Wśród nielicznych nowych świątyń francuskich wyróżniają się dwa obiekty wzniesione w Paryżu: kościół Notre Dame de l'Arche d'Alliance, zbudowany w 1998 roku według projektu zespołu Architecture Studio, oraz kościół Notre Dame de la Pentecòte, powstały w 2001 roku według projektu Francka Hammoutène'a. W obu wypadkach kościelni zleceniodawcy przedstawili wyraźne życzenia otrzymania budowli „nowoczesnych”, a architekci zradykalizowali te opcje zgodnie z wykształceniem w duchu modernistycznej architektury i doświadczeniem zdobytym przy projektowaniu świeckich budowli. Jednocześnie krytyka modernizmu, z jaką mieli do czynienia w latach swojego zawodowego dojrzewania, skłoniła ich do wyrażenia powściągliwego zrozumienia dla kwestii symbolicznych znaczeń architektury. W rezultacie przyjęcia dodatkowych parametrów w ich dziełach

[526] Tamże, s. 26.

[527] Tamże, s. 27.

[528] Tamże, s. 20.



241. Architecture Studio, kościół Notre Dame de l'Arche d'Alliance, 1998, Paryż

pojawiły się ograniczone dekoracje, literackie nawiązania i pojedyncze tradycyjne wizerunki (głównie syntetycznie potraktowany znak krzyża). Do nielicznych motywów historycznych podejmowanych zarówno przez niemieckich, jak i francuskich architektów należy wolno stojąca campanilla, zaprojektowana zwykle w bardzo pomysłowy sposób i wykonana w materiałach właściwych nowoczesnej architekturze: metalu i naturalnym lub organicznym szkle.

Kościół Notre Dame de l'Arche d'Alliance powstał w piętnastej dzielnicy Paryża dla nowo utworzonej parafii obejmującej około 52 tysiące mieszkańców[529]. Ponieważ liczba uczestniczących w nabożeństwach wiernych jest niewielka, kościół przewidziano na 350 miejsc. Kościół Notre Dame de la Pentecòte (Naszej Pani od Zesłania Ducha Świętego, świętowanego też jako Zielone Świątki, a w dawnej tradycji określanego jako święto Narodzin Kościoła) powstał na terenie dzielnicy La Défense, zabudowanej przez kilkadziesiąt biurowców, wśród których w wielu pracuje dziennie po kilka tysięcy osób, i również przewidziany został na 350 osób[530]. W obu wypadkach brak funduszy wydłużał proces budowy, a wzniesione budowle nie są zbyt licznie nawiedzane. Okoliczności budowy obu dzieł w drastyczny sposób ukazują pozycję religii w silnie zlaicyzowanych społeczeństwach. Problemem było wzniesienie kościołów, które swoimi formami

[529] Frederic Edelmann, *Les nouveaux aventuriers de l'Arche perdue*, „Le Monde", 19 czerwca 1998 roku, s. 26; Andrew Ayers, *The Architecture of Paris. An architectural Guide*, Edition Axel Menges, Stuttgart, London 2004, s. 228.

[530] Stock 2004, s. 184–185.

współgrałyby z otoczeniem, rozwijały środki artystyczne charakterystyczne dla wyrafinowanej, skrajnie racjonalistycznej architektury i byłyby do zaakceptowania przez mało sentymentalnych, skupionych na doczesności mieszkańców oraz (w wypadku La Défense) pracowników wielkich korporacji. Biskup dzielnicy Nanterre, François Favreau, związany z budową świątyni w dzielnicy biurowców, powiedział: „Chcieliśmy mieć architekturę na wzór otaczających ją budowli”[531]. Było to jedyne możliwe do zajęcia stanowisko w sytuacji, gdy uznani projektanci – podobnie jak w Niemczech von Gerkan – wyrażali daleko posunięty dystans wobec wszelkich dotychczasowych zasad projektowania budowli kościelnych. W ich niechęci do pozytywnego odniesienia się do dziedzictwa przeszłości tkwił jednak pewien ograniczony rys zrozumienia dla przeznaczenia wznoszonych obiektów. Nie chcąc wznosić obiektów dla tradycyjnie rozumianej religii, uznawali jednak sens i wartość medytacji czy kontemplacji pewnej nieużyteczności. Von Gerkan wyraził to w twierdzeniu, że „usunięcie z naszego życia przedmiotów, które niczemu nie służą, wytworzyło w naszej społecznej świadomości pustkę sensów, która jest groźna dla egzystencji”. Twórcy francuscy kierowali się podobnymi poglądami, wznosząc kościoły nie tyle dla konkretnego Boga czy świętości, ile jako miejsca chwilowego oderwania od codzienności, czystej zadumy bez określonej religijnie podstawy. Wzniesione obiekty obdarzono historycznymi znakami religii, ale sprowadzonymi do najbardziej niezbędnych wyróżników. Można odnieść wrażenie, że w dziełach tych zawarto przekonanie, że po zużyciu formuł istniejącej religii nie traci na znaczeniu szacunek dla tajemnicy bytu i konieczność jej wysławiania. Nawiedzający te wnętrza modlą się, gdy milczą. W kościele w La Défense – w sposób właściwy też innym opisywanym budowlom neomodernizmu – specjalne opracowanie światła pozwala je spostrzec, co zwraca uwagę na to, co zwykle jest niezauważalne. W tych zabiegach tkwi propedeutyka odciągania od codzienności. Zaprezentowany tutaj rodzaj upodobania do sfery przedmiotowości wskazuje na pozazmysłowe jej aspekty i kieruje ku wszelkiej niedocieczoności. Doprowadzone do perfekcji zastosowanie stali czy polerowanego betonu czyni słyszalną ich głuchą pustkę, ale pozwala też usłyszeć milczenie Boga, absolutu czy kosmosu. Może budzić to przerażenie, niemniej właśnie wówczas obcość życia wobec całego świata jawi się jako coś wartego ochrony.

Architecture Studio

Kompozycja kościoła Notre Dame de l’Arche d’Alliance oparta została, podobnie jak dzieło von Gerkana, na niezliczonych powtórzeniach kształtu kwadratu [il. 241–243]. Korpus budowli, który przyjął formę sześcianu, zamknięto w stalowej kratownicy o rygorystycznych, geometrycznych podziałach. Zabieg taki pozwolił na osiągnięcie wrażenia separacji przestrzeni świeckiej (otaczającej kościół) od przestrzeni sakralnej (skrytej w bryle podstawowej)[532]. Elewacje korpusu budowli pokryto płytkami terakotowymi, na których wyryto powtarzający się tekst modlitwy *Ave Maria*. Złoty kolor napisu przyczynia się do dematerializacji surowej geometrii sześcianu, ale jest także przywołaniem obrazu Arki Przymierza, pod której wezwaniem wzniesiono kościół[533]. Drewniana skrzynia przykryta złotą płytą i podtrzymywana przez cherubinów sugerowana jest na zewnątrz przez kolor ceramicznej okładziny, a wewnątrz – już bardziej bezpośrednio – przez drewniane panele okrywające ściany. Bryła sześcianu spoczywa na dwunastu filarach, które otaczają krużganek w strefie przyziemia, gdzie umieszczono baptysterium.

[531] Leśnikowski 2001, s. 35.

[532] Leśnikowski 2000, s. 12–14.

[533] *Notre-Dame de l’Arche d’Alliance, 81rue d’Alleray*, wstęp kardynał Jean-Marie Lustiger, teksty: ojciec Emmanuel Schwab, Frédéric Boyer, Architecture Studio [wydawca], Paris 1999; Schwab 2001, s. 25–28.



242. Architecture Studio, kościół Notre Dame de l'Arche d'Alliance, 1998, Paryż

Cztery prześwity – umieszczone po bokach równoramiennego krzyża wyciętego w suficie – przenikają do wnętrza położonej na wyższej kondygnacji nawy kościoła. W centralnej części świątyni przykryte szkłem prześwity w podłodze nawy ujawniają się jako równoramienny krzyż, wokół którego ustawione zostały ławki dla wiernych. Według kształtu równoramiennego krzyża utworzono ponadto podziały dwóch wielkich okien we wschodniej i zachodniej elewacji (obecnie wypełnionych figuralnymi witrażami).

Franck Hammoutène

Platforma, na której zbudowano kościół Notre Dame de la Pentacòte – a także inne budynki dzielnicy La Défense – skrywa pod sobą wiele poziomów ulic dla pieszych, dróg samochodowych, linii metra i podziemnych części okolicznych budowli [il. 244–246]. Budowa kościoła w takim miejscu wymagała posadowienia go na gęstym rytmie dwunastu grubych na ponad 1 metr filarów, umieszczonych pod poziomem otwartego traktu dla pieszych. W najniższej, podziemnej kondygnacji kościoła znalazły swoje miejsce różne pomieszczenia pomocnicze. Na filarach umieszczono betonową platformę, nad którą zbudowano dwupoziomowy kościół. Na poziomie ulicy znajduje się niski i ciemny hol przeznaczony na spotkania, koncerty czy wystawy, a dopiero nad nim wznosi się przestrzenna nawa mogąca pomieścić około 350 osób. Bryła nadziemnej części kościoła przyję-



243. Architecture Studio, kościół Notre Dame de l'Arche d'Alliance, 1998, Paryż

ła formę sześcianu okrytego szaro-zielonymi płytami pleksiglasu. Wyróżniającą częścią świątyni jest umieszczona przed nią, gruba na 80 centymetrów i wysoka na 35 metrów, ściana utworzona z półprzezroczystych płyt szkła organicznego[534]. Na wielkim ekranie prześwituje znak krzyża, niewyraźnie majaczący w stronę przechodniów szerokiego traktu La Défense. Konstrukcja płyty wykonana została z rur stalowych o przekroju 50 milimetrów, wzmocnionych diagonalnie rurami o przekroju 20 milimetrów. „Ta konstrukcyjna klatka – napisał Wojciech Leśnikowski – wymagała wykonania 16 tysięcy punktów spawania i założenia, że jej szczyt będzie się odchylał do granicy 40 centymetrów pod wpływem parcia wiatru [...]. By stworzyć przeciwwagę dla siły wiatru, umieszczono na szczycie tej konstrukcji pojemniki wykonane z pleksiglasu wypełnione tysiącem litrów niezamarzającej mieszanki wody z glikolem"[535]. Wnętrze niewysokiej nawy o charakterze sali konferencyjnej oświetlane jest przez ścianę za ołtarzem, wykonaną z matowego szkła. Wrażenie anonimowości i chłodu wzmacnia szara wykładzina ścian z metalowych blach. Nawet układ siedzisk wypiera wszelkie przyzwycza-

[534] Feldman 2001, s. 827–834; Feldman 2002, s. 40–55.

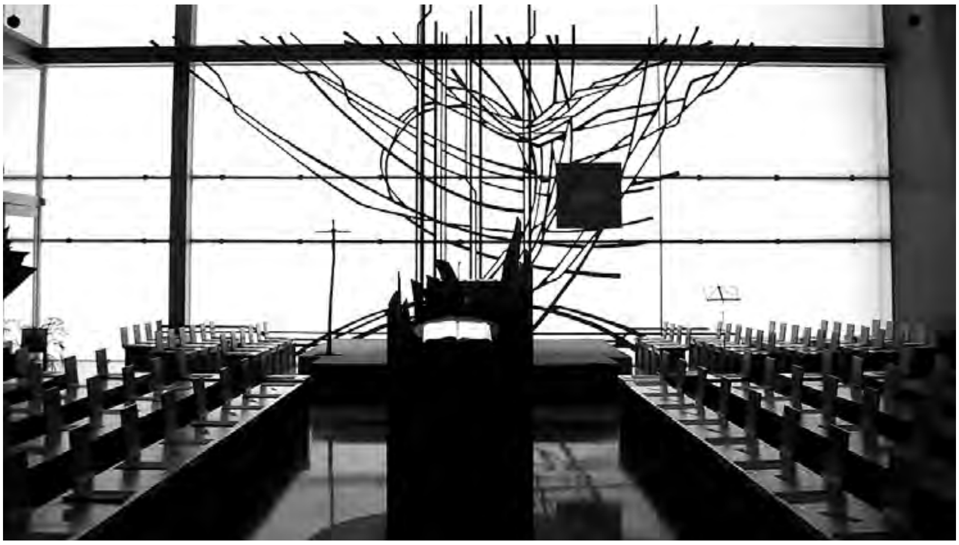
[535] Leśnikowski 2001, s. 36.



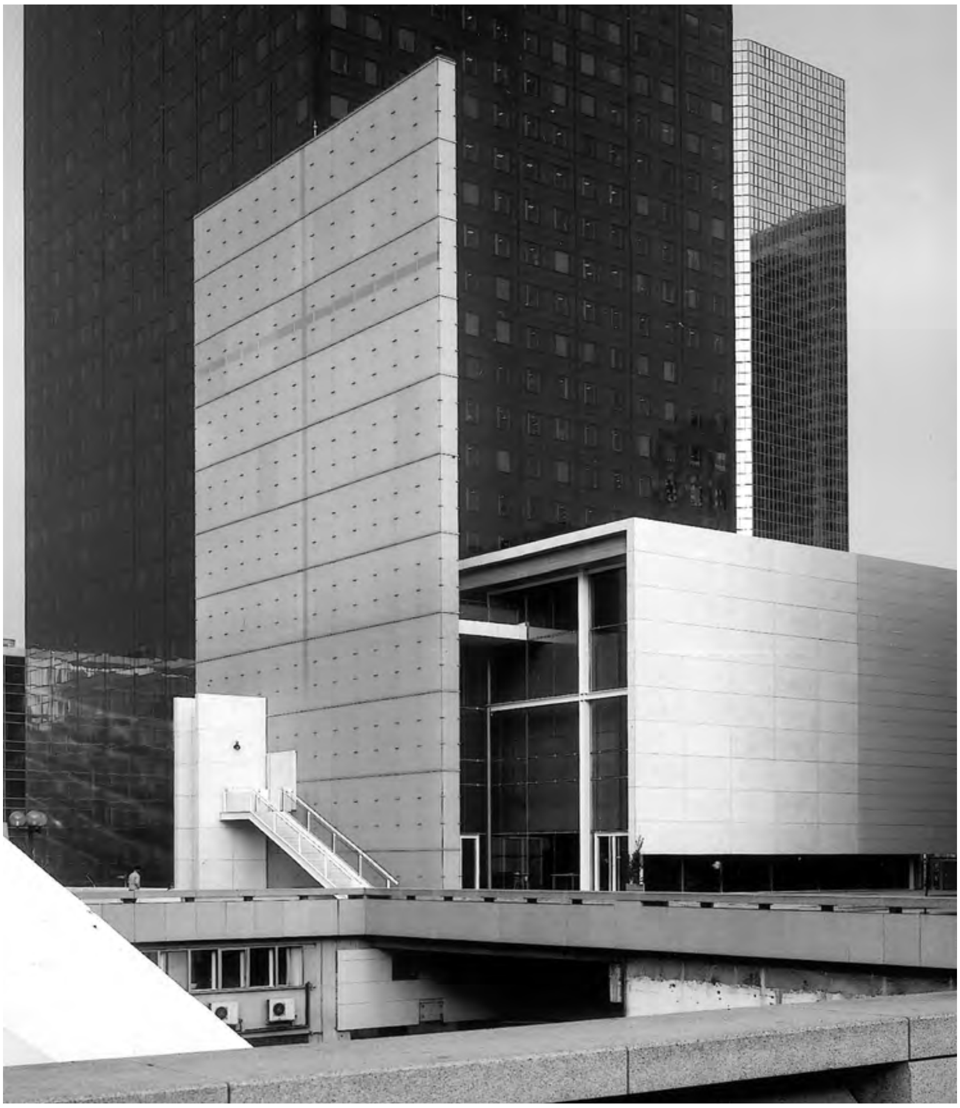
244. Franc Hammouténe, kościół Notre Dame de la Pentecòte, 2001, Paryż

jenia, ustawione są one bowiem identycznie z układem ław w brytyjskim parlamencie: w dwóch rzędach, plecami do dłuższych ścian nawy, tak że zgromadzeni patrzą na siebie nawzajem.

Oba paryskie kościoły mogą wywoływać sprzeciw motywowany obustronną – Kościoła i architektów – zgodą na odrzucenie tradycji, ale mogą też być potraktowane jako próba wzajemnego zrozumienia dwóch oddalających się od siebie sposobów postrzegania świata.



245. Franc Hammouténe, kościół Notre Dame de la Pentecòte, 2001, Paryż

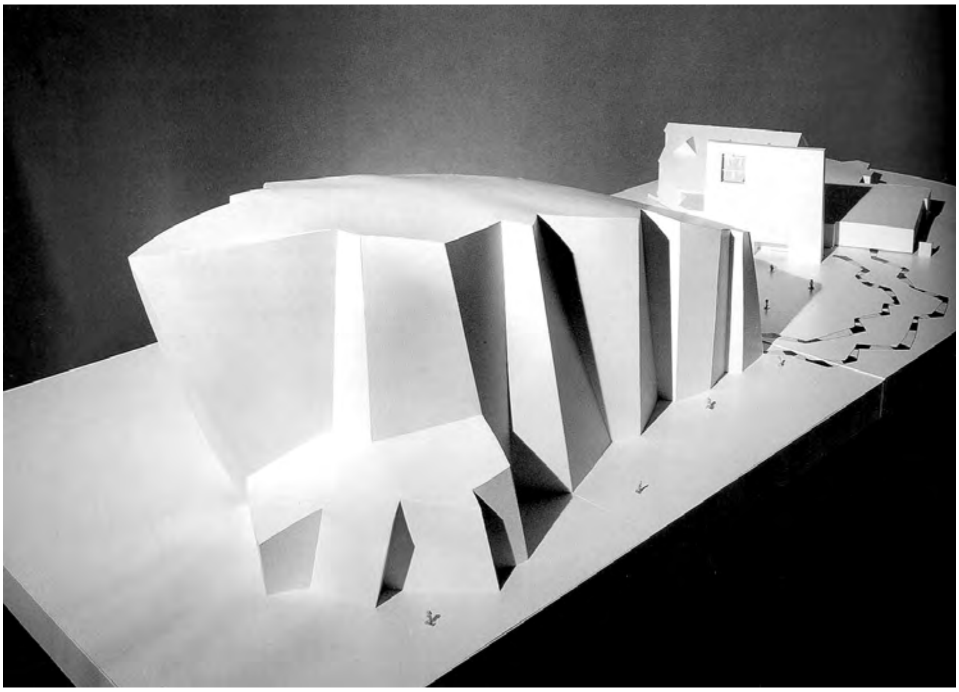


246. Franc Hammouténe, kościół Notre Dame de la Pentecòte, 2001, Paryż

Greg Lynn, Doug Garofalo, Michael McInturf

Odrębną grupę dzieł stanowią kościoły, które wyróżniają się przynależnością do którejś z modnych na przełomie XX i XXI wieku stylistyk: dekonstruktywizmu, *foldingu* czy *blobu*. W dzień swoich dziewięćdziesiątych urodzin, 8 lipca 1996 roku, Philip Johnson zaprezentował model Cathedral of Hope – kościoła dla homoseksualnych chrześcijan w Dallas [il. 247][536]. Pofałdowane ściany rozległego budynku – przypominającego górę lodową – są doskonałym formalnie przykładem dekonstruktywizmu, którego Johnson był propagatorem. W podobnym duchu Frank Owen Gehry stworzył konkursowy projekt Kościoła Roku 2000 dla Rzymu. Z grupy dzieł przyjmujących nowatorskie rozwiązania można też wymienić kościół gminy koreańskich prezbiterian w Nowym Jorku (dzieło Garofalo, Lynna i McInturfa z lat 1995–1999), jeden z najwcześniejszych przykładów *blobu*, sposobu projektowania z użyciem komputerów umożliwiającego tworzenie skomplikowanych form o biomorficznych konotacjach. Obecnie, gdy ten sposób przyjął bardziej zaawansowane formy, a pomysły na jego dalszy rozwój przestały się liczyć z jakimikolwiek aktualnymi ograniczeniami, budowla ta wydaje się należeć jedynie do późnej fazy *foldingu*. Lecz jakkolwiek *blob* jest rozwinięciem możliwości tkwiących w architekturze fałdowania, a McInturf i Lynn pracowali wcześniej u Petera D. Eisenmana, to różnica między tymi dwiema stylistykami jest dość znaczna.

Dla obu tych zjawisk wywodzących się z filozofii dekonstrukcji charakterystyczną cechą jest głębia osadzenia w teoretycznych dyskusjach. W wypadku kościoła w Queens, poprzemysłowej dzielnicy Nowego Jorku, określa to sytuację, w której budowla kościelna staje się ilustracją lub częścią rozważań o metafizycznych podstawach świata, prowadzonych przez racjonalistycznych myślicieli, a nie teologów. Punktem wyjścia działań twórców architektury *foldingu* była bowiem rozprawa Gillesa Deleuze'a *Le Plie*..., poświęcona fałdzie, Leibnizowi i barokowi[537].



247. Philip Johnson, Cathedral of Hope, projekt z 1995 roku, Dallas, Teksas

[536] Fischer 2000, s. 26–29; Heathcote 2001, s. 114–117.

[537] Gilles Deleuze, *Le Plie. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988; Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980; Barbara Stec, *Uwagi o fałdowaniu w architekturze współczesnej*, [w:] *Przestrzeń, filozofia, architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. Ewa Rewers, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 35–55; taż, *O fałdowaniu w architekturze*, „Archivolta" 2000, nr 1 (5), s. 14–18.



248. Greg Lynn, Doug Garofalo, Michael McInturf, kościół koreańskich prezbiterian w Queens, 1995–1999, Nowy Jork

W ujęciu tego filozofa, podstawowym składnikiem świata jest nie punkt, lecz fałda. Deleuze ujął fałdę jako zasadę budowy świata, prowadzącą do niekończącego się rozwoju i nieskończoności kontynuacji. Komentatorzy Deleuze'a zwrócili uwagę między innymi na wątki pokrewne w tradycyjnej i nowej biologii oraz rozumienie fałdy jako rodzaju opisu zachowania mechanizmów żywych w ich nieustannej zmienności, w poddawaniu się wpływom i uleganiu przemianom. Świat sfałdowany w teorii Deleuze'a i jego komentatorów to świat poza sprzecznościami, rządzący się uległością i dostosowywaniem się. W świecie tym nowe formy i organizmy są coraz bardziej wyspecjalizowane i skom-*pli*-kowane, co oznacza, że są wciągnięte w liczne subtelne i zawiłe powiązania. Architekci *foldingu* chętnie podkreślali płynność i giętkość form, a w przełożeniu na praktykę projektową zakładali tworzenie architektury maksymalnie uległej wobec zastanych warunków, użytych materiałów i przeznaczenia. *Blob* natomiast potęgował komplikację i kierował się ku szerszemu wykorzystaniu możliwości komputera w zakresie tworzenia fantazyjnych, organicznych kształtów. W dziele efemerycznego zespołu trzech architektów wyraźnie widać chęć stworzenia w rzeczywistości takich form, które do tej pory były możliwe do uzyskania tylko w komputerowych grafikach. Wskazywałoby to wprawdzie na przejście architektury kościoła na poziom *blobu*, jednak ówczesne zaawansowanie technologiczne i niewielki budżet pozwoliły je-

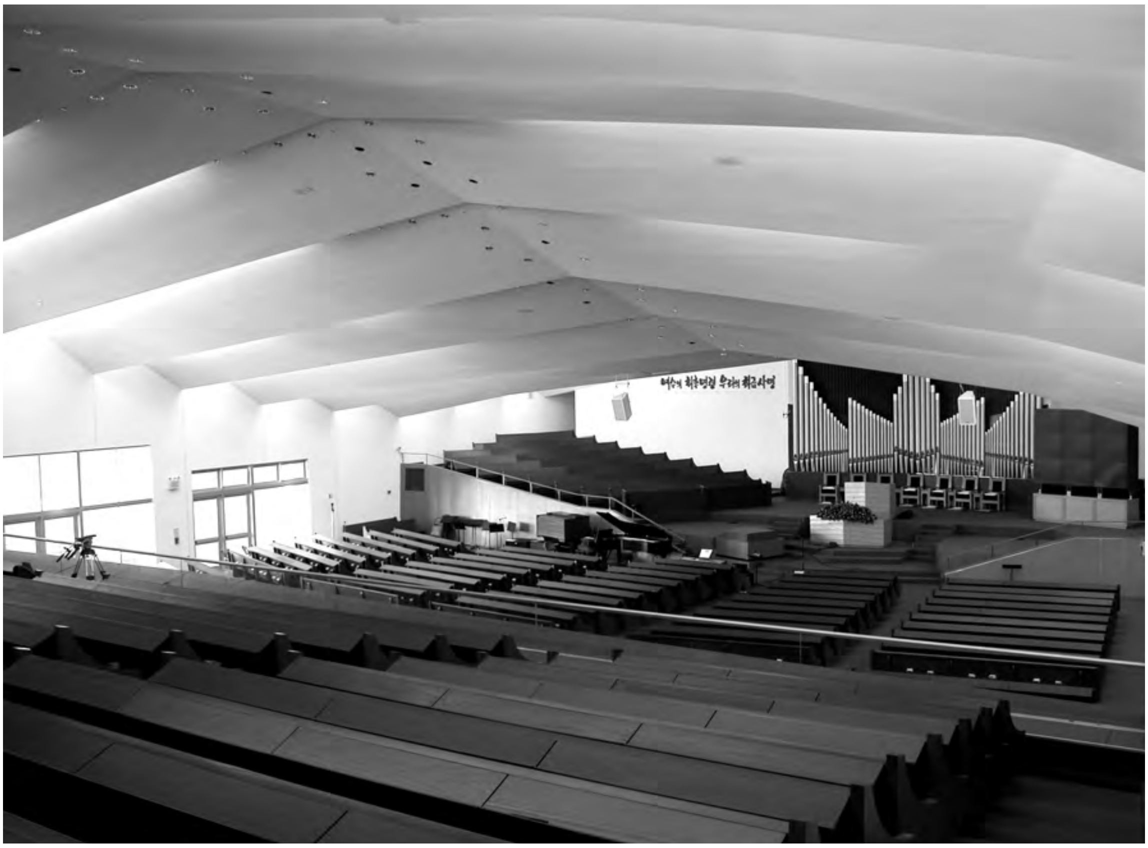


249. Greg Lynn, Doug Garofalo, Michael McInturf, kościół koreańskich prezbiterian w Queens, 1995–1999, Nowy Jork

dynie na pofałdowanie dachu, osłony zewnętrznych schodów i wnętrza kaplicy, bez uzyskania charakterystycznych dla *blobu* obłości i wyglądu pochodzącego od przetworzonej kropli jakiejś płynnej substancji czy sprawiającego wrażenie wczesnej, embrionalnej postaci żywego organizmu. Chociaż zatem w fazie projektowej przewidywano użycie „miękkiej geometrii" – możliwej tylko dzięki użyciu komputerów – to rezultat okazał się znacznie skromniejszy.

Budynek stworzony został na potrzeby istniejącej od 1970 roku gminy nowojorskich prezbiterian pochodzących z Korei [il. 248–250][538]. Zleceniodawcy przeznaczyli na wykonanie kościoła 10 milionów dolarów, co wystarczyło zaledwie na przebudowanie na ich potrzeby starego budynku pofabrycznego. Wybrano na ten cel pochodzącą z lat trzydziestych fabrykę środków czyszczących firmy Knickerbocker projektu Irvinga Fenichela w Queens – dzieło, które uznawane było za dobry przykład amerykańskiego art déco. Dla znaczenia zrealizowanej budowli wyjątkowe znaczenie uzyskał sam proces projektowy, praca wykonana została bowiem przez trzech architektów całkowicie w przestrzeni wirtualnej, bez papieru i modeli. Architekci kontaktowali się niemal wyłącznie za pośrednictwem Internetu. Greg Lynn mieszkał wówczas jeszcze w Hoboken w New Jersey (później przeprowadził się do Venice w Kalifornii), Douglas Garofalo – w Chicago w stanie Illinois, a Michael McInturf – w Cincinnati w stanie Ohio. W charakterystyczny dla *foldingu* sposób architekci ugięli się przed przeszłością fabryki i starali się choć w części zachować przemysłowy słownik form zachowanej budowli, przyjmując jednocześnie założenie, że nowe formy muszą doskonale odpowiadać nowemu przeznaczeniu. Wiele dawnych składników formy zostało jedynie odnowionych, a dodane (na przykład zewnętrzna klatka schodowa o niespotykanym i agresyw-

[538] Jodidio 2001, s. 195–197; Garofalo 1999, s. 6–21; Richardson 2004, s. 26–29.



250. Greg Lynn, Doug Garofalo, Michael McInturf, kościół koreańskich prezbiterian w Queens, 1995–1999, Nowy Jork

nym kształcie) materiałem i konstrukcją korespondują z formami zastanymi. Główne wnętrze kościoła – kaplica nabożeństw – otoczone zostało pomieszczeniami socjalnymi i edukacyjnymi: kaplicą ślubów dla sześciuset osób, salą bankietową na tysiąc osób, salą prób dla dwustuosobowego chóru, pomieszczeniami lekcyjnymi dla osiemdziesięciu klas szkółki niedzielnej i biblioteką. Rozwinięty program socjalny wynikał nie tylko z zapotrzebowania zleceniodawców, lecz odpowiadał preferowanemu przez architektów hybrydalnemu charakterowi budowli[539]. Niemal doskonale w kościele w Queens wyraziły się upodobania do – zbliżonego do kłącza – rozprzestrzeniania się budowli, którą tworzą rozsuwające się na bok części. Z frontem budowli spektakularnie połączono też – rampami i schodami – rozległy parking dla korzystających z kościoła. Budowla niemal doskonale wpisuje się w nieciekawe otoczenie, na które składają się stalowe estakady wybiegającego z podziemi metra, pobliskie lotnisko La Guardia czy centra handlowe Północnego Bulwaru. Nie sposób jednak odmówić jej dobitnej zewnętrznej formy, silnie wyróżniającej się w okolicy. Stary pofabryczny budynek przyobleczony został w skorupę, do stworzenia której użyto śmiałych, wręcz fantastycznych kształtów. Pofałdowana zewnętrzna klatka schodowa – prowadząca z parkingu bezpośrednio na poziom kaplicy – okryta została licznymi przesłonami przypominającymi fragment odwłoku prehistorycznego gada czy skorupę pancernika, którego tułów pokryty jest szeregiem ruchomych tarczek. Sposób użycia światła w zewnętrznej klatce schodowej skłania do porównania go z systemem świateł i cieni, jaki wytwarza gąszcz liści. Wnętrze przeprute zostało krętymi schodami łączącymi piętra, jak przewód pokarmowy wewnątrz żywego organizmu. Na tym, co kiedyś było dachem fabryki, umieszczono wielką, przeznaczoną na 2,5 tysiąca

[539] Waters 2003, s. 82–85.

wiernych kaplicę, przykrywając ją dachem przypominającym morską falę. Pofałdowane ściany i sklepienie kaplicy przypominają swoim żebrowaniem wnętrze wielkiej ryby czy gada. Skomplikowany przez wzbogacające podziały charakter kaplicy zachował mimo to ciągły, wręcz organiczny charakter. Separacja kaplicy od pozostałych pomieszczeń, brak naturalnego oświetlenia i niesymetryczny przebieg żeber potęgują przeświadczenie przebywania wewnątrz żywego i poruszającego się organizmu. Przechodzenie w relacji od opisu złożoności (właściwej *foldingowi* kom-*pli*-kacji) do biologicznych metafor (kłącza, liści, ogona gada, przewodu pokarmowego czy wnętrza ryby) wskazuje na przechył charakteru budowli w stronę *blobu*. Choć zatem nie ma w niej bogactwa płynnych, zakrzywionych powierzchni, które mógł stworzyć tylko komputer, to biomorficzne formy dostatecznie wyraźnie zaznaczają swoją obecność i mimo upływu lat nowojorski kościół pozostaje przejawem najnowszych tendencji w architekturze. Z tego powodu wywołuje też ambiwalentne odczucia. Z jednej strony budzi niepokój poddanie kształtu kościoła modnej stylistyce. Z drugiej jednak – przychodzi na myśl słynne sformułowanie z soborowej konstytucji o liturgii, w której zapisano, że „Kościół nigdy żadnego stylu nie uważał za własny” [SC, 123]. Takie postawienie sprawy uprawnia do przypuszczenia, że dobry kościół to dzieło doskonałe w dominującej w danym okresie stylistyce.

Zakończenie

Początki współczesnej architektury sakralnej zbiegły się z nurtem głębokich zmian w świecie kultury Zachodu. Tradycyjne sposoby życia skonfrontowane zostały wówczas z wieloma innymi, które wyłoniły się jako rezultat zmian cywilizacyjnych. Głęboko ugruntowanym tradycjom kulturalnym stanęły naprzeciw nastawienia, które jeszcze w XIX wieku nazwano modernizmem. Wiele zjawisk, jakie składały się na nową sytuację, rozwijało się już od dłuższego czasu, ale musiała prawdopodobnie zajść pewna zmiana jakościowa, która usprawiedliwiła niemal powszechne dostrzeganie „nowych czasów". W reakcji na laicyzujące zjawiska modernizmu doszło początkowo do umocnienia i usztywnienia doktrynalnego chrześcijaństwa, co w architekturze sakralnej przejawiło się pojawieniem się kościołów odwołujących się do kanonicznych form przeszłości. Kiedy dla części teologów chrześcijańskich podejście tradycjonalistyczne okazało się niewystarczające, rozpoczęto próby reform, których podsumowaniem był dorobek Soboru Watykańskiego II. Ruch reformatorski przyniósł też liczne zmiany w budownictwie kościelnym. Jego wykraczające poza ustalenia soborowe postulaty, związane z koncepcją desakralizacji, doprowadziły do degradacji budynku kościelnego na rzecz zbierającej się w nim wspólnoty. W tym czasie jako dominująca tendencja intelektualna rozwijał się doktrynalny modernizm, któremu w architekturze odpowiadał ruch awangardowy określany – w zależności od kraju – jako racjonalizm, Neues Bauen czy funkcjonalizm. Miał on olbrzymi wpływ na architekturę sakralną, likwidując sprzeczność między jego racjonalistycznymi podstawami filozoficznymi a uświęconym charakterem budynku kościelnego. Funkcjonalizm liturgiczny, jak określono budowle kościelne powstałe pod wpływem awangardowego modernizmu, przyczynił się do dalszej „pospolityzacji" brył kościołów. Część architektury tworzonej w pierwszej połowie XX wieku zajęła pozycję pośrednią między awangardą a późnym historyzmem, czego przykładem może być przede wszystkim architektura ekspresjonizmu, a w mniejszym stopniu także art déco i kolejne odmiany dwudziestowiecznego klasycyzmu. Jednocześnie przez cały omawiany okres rozwijał się w kulturze modernizm mniej doktrynalny niż jego główny, racjonalistyczny nurt. W ramach tego niedoktrynalnego modernizmu nigdy nie porzucono zrozumienia dla zjawisk przekraczających ludzki rozum. Część jego przedstawicieli próbowała stworzyć całkowicie nowe formy religijności, a ich patronem może być Rudolf Steiner. Antropozofia nie była jedyną formą takich postaw, czego przykładem może być sytuacja w Niemczech czasów schyłku Republiki Weimarskiej. W tym kraju szerokie spektrum ruchów prawicowych

wzmacniane było religijnością inspirowaną nowymi mitami, które miały zastąpić zużyte formy chrześcijaństwa. Ważniejszą postacią „innego modernizmu" w sferze religii było religioznawstwo dające się utożsamić z pisarstwem Rudolfa Otto, Carla Gustava Junga i Mircei Eliadego. Stworzona w tym kręgu myślowym koncepcja *sacrum* inspirowała postawy religijne i budownictwo sakralne przez znaczną część XX wieku. W ostatniej ćwierci XX stulecia koncepcją najbardziej wpływową w sferze mentalności powszechnej, a w konsekwencji także w architekturze kościołów, okazała się myśl o transcendencji. Filozoficzny irracjonalizm Nietzschego, Diltheya czy Heideggera wpływa obecnie silniej na budownictwo kościołów niż jakakolwiek wyznaniowa teologia. Gdyby różnorodność formuł budowli sakralnych XX wieku ograniczyć do kilku głównych grup, to można by mówić o czterech sprzecznych ze sobą nurtach: tradycjonalistycznym, katolickiej reformy, radykalnego modernizmu i modernizmu niedoktrynalnego. Wewnątrz każdej z grup istniały logiczne napięcia i dodatkowe sprzeczności.

Kościoły tradycjonalistyczne

Kościoły tradycjonalistyczne związane były z przekonaniem o istnieniu stałego porządku rzeczy, którego ostateczną gwarancją był Bóg. Podtrzymanie określonych formuł budowli sakralnych było częścią systemu zachowywania tego, co jawiło się jako niezmienne i wykraczające poza ludzkie kreacje. Neostylowe, w tym zwłaszcza neogotyckie kościoły ukazywały, że wśród tego, co zmienne, istnieją także rzeczy niepodlegające zmienności. Była to piękna doktryna, ale siła i powszechność przekonań o świecie jako obszarze nieustannej zmienności, nieredukowalnej do jednej podstawy różnorodności i braku ostatecznego celu, dotknęły także postaw religijnych. Kościoły chrześcijańskie, żeby przetrwać, zaczęły się dostosowywać do „nowych czasów", a to, co wieczyste, wkroczyło na drogę przemian. Dawne formy sztuki stały się ponadto anachroniczne wobec gwałtownych zmian w samej sztuce i próby budowania w XX wieku kościołów gotyckich napotykały w środowiskach architektonicznych protesty. Tak było między innymi podczas ogłoszenia konkursu na katolicką katedrę w Liverpoolu. Budowla kościelna jako znak sprzeciwu wobec nowoczesnego świata traciła akceptację środowisk twórczych. Nawet wśród tych budowli, które podtrzymywały ciągłość form dawnych, zaczęły występować zjawiska charakterystyczne dla sztuki modernistycznej, w tym upraszczanie kształtów, redukcja dekoracyjności i zwiększona funkcjonalność.

Kościoły katolickiej reformy

Postulaty radykalniejszych zmian w architekturze kościelnej wyszły ze środowisk teologów ruchu reform liturgicznych. Podjęte w tym kręgu rozważania nad rolą liturgii w działalności Kościoła doprowadziły do skupienia uwagi na znaczeniu mszy i zwiększeniu zaangażowania wiernych w jej przebieg. Postulat aktywnego uczestnictwa członków zgromadzenia liturgicznego zwrócił także uwagę na aspekt tworzenia przez zgromadzonych wspólnoty. Pomocna w tym architektura opierała się na tworzeniu centralnych wnętrz pozbawionych podziałów przestrzennych. W dyskusji nad liturgią wypowiedziano dużo rozsądnych poglądów, które po długim czasie okazały się najsłabszym składnikiem ruchu

reform. Racjonalny namysł nad świętym obrządkiem doprowadził wprawdzie do uczynienia go zrozumiałym, ale nieodwracalnie pozbawił tajemniczości i mistycyzmu. Wprowadzenie języków narodowych jedynie dopełniło dzieła zniszczenia tradycyjnego misterium. Wiele zmian, jak sprawowanie liturgii eucharystycznej *versus populum*, wykraczało poza ustalenia doktrynalne i stało w sprzeczności z dążeniami teologów uważanych za ojców reform liturgicznych. Prosper Guéranger już u początków ruchu reform sprzeciwiał się praktyce zamieniania ołtarzy w stoły, a Louis Bouyer zwracał uwagę na ograniczony sens otaczania kapłana przez wiernych podczas sprawowania liturgii. Zastrzeżenia te nie były brane pod uwagę, a w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku jedynie nasilano radykalizm proponowanych zmian. Akcent położony na wspólnotowość doprowadził wówczas do zwiększenia uwagi przykładanej do społecznej roli Kościoła, w konsekwencji zaś przyniósł – występującą w wielu krajach – tendencję do budowania tzw. kościołów wielofunkcyjnych. Przynależące do tego nurtu dzieła były w rzeczywistości rozbudowanymi ośrodkami parafialnymi, w których budowla kościelna mogła być wykorzystywana do celów innych niż sprawowanie liturgii. W tak ukształtowanych kościołach całkowitej negacji uległa świętość budowli kościelnej, a formy zewnętrzne upodabniane były do budowli świeckich. Kościół jako budowla przestał się wyróżniać w swoim otoczeniu.

Kościoły radykalnego modernizmu

Desakralizacji budowli kościelnych dopełnił wpływ architektury awangardowego modernizmu, który był częścią szerszego nurtu racjonalizacji postaw ludzkich. Ideowy modernizm był poszukiwaniem pewności, odrzucaniem sprzeczności i poszukiwaniem tego, co logicznie ciągłe. Jego rozumowy charakter nie wykluczał religijnego zapału w głoszeniu nowych prawd i przedkładania prawd spójnych w teorii ponad stany rzeczywiste. Spora część tych teorii była realizowana nawet wtedy, gdy były one nieefektywne i niepraktyczne. Utopijne teorie ucieleśniano na przekór negatywnym skutkom. Opatrywanie czegokolwiek terminem „naukowy" czyniło odbiorcę głuchym i ślepym na szkody, jakie przynosi urzeczywistnianie pewnych koncepcji. Żelbetowe budowle o dużych przeszkleniach budowano mimo przemarzania ich wnętrz zimą i przegrzewania latem. Płaskie dachy stosowano, choć przeciekały. Ekonomiczne w założeniach budynki wykonane w nowych materiałach okazywały się droższe niż budowane tradycyjnie. Modernistyczne ideologie przyniosły wiele cierpień zwłaszcza w dziedzinie polityki. Modernizm okazał się jednak trwalszy od wszelkich krytyk właśnie dlatego, że stał się religijnym wyznaniem. Z tego powodu również obecnie dumę i zadowolenie przynoszą zleceniodawcom i architektom całkowicie szklane kościoły, w których konieczne jest zastosowanie wyrafinowanych systemów ogrzewania i chłodzenia, żeby uczynić je zdatnymi do użytkowania. Sprzeczność między racjonalnym kośćcem modernizmu a religią zmniejszyły długotrwałe procesy modernizacji (racjonalizacji) obu głównych odłamów zachodniego chrześcijaństwa. Mimo upływu wielu dziesiątków lat większość wiernych wprawdzie nadal pozytywnie odnosi się do kształtów i nastroju dawnych kościołów, ale takie sentymenty ignorowane są przez twórców kształconych w duchu racjonalnych teorii modernizmu. W konsekwencji nawet w sytuacji, gdy upowszechniła się krytyka modernizmu w architekturze i religii, najwybitniejsi współcześni artyści są w stanie tworzyć przede wszystkim kościoły w postaci ortogonalnych brył ze szkła, betonu i stali.

Kościoły niedoktrynalnego modernizmu

Antropozofia, polityczne religie prawicy (określane jako „konserwatywna rewolucja"), religioznawstwo czy filozoficzny irracjonalizm rzadko uznawane są za przejaw modernizmu. Trudno jednak uznać antropozofię za coś innego, niż modernistyczną postać religijności, skoro sam jej twórca definiował ją jako „naukowe badanie świata duchowego". Tym samym stawiał rozum na równi z wiarą, co wprawdzie miało już sporą tradycję w teologii chrześcijańskiej, ale tym razem wyprowadzało daleko poza chrześcijaństwo, a nawet chrześcijańską herezję. Czynnik badawczy, głównie historyczny, prowadził ku poszukiwaniu korzeni religijności, w rezultacie zaś przyczyniał się do takich steinerowskich analiz Nowego Testamentu, według których było dwóch Chrystusów – jeden będący reinkarnacją Kriszny, a drugi Zaratustry. Tego rodzaju fantazje były na początku XX wieku niezwykle atrakcyjne, ponieważ zaspokajały potrzebę ciągłości z określoną tradycją religijną, zarazem też dawały poczucie oparcia jej na naukowych podstawach. W architekturze antropozofia zyskała swój wyraz nie tylko w Goetheanum, świątynnej budowli zaprojektowanej przez Steinera w Dornach koło Bazylei, ale miała także duży wpływ na architekturę sakralną niemieckiego ekspresjonizmu. W drugiej połowie XX wieku powołania na antropozofię odnotować można także w wypowiedziach Justusa Dahindena i Imre Makovecza.

Uznanie „konserwatywnej rewolucji" za odmianę modernizmu również nie ma zbyt bogatej tradycji w historiografii, jednak już w analizach konserwatyzmu pierwszej połowy XIX wieku, dokonanych przez Karla Mannheima, zwrócona została uwaga, że wartości irracjonalne bronione były mocą racjonalnych argumentów. Wydaje się, że w dziełach przedstawicieli tego prawicowego nurtu w XX wieku, takich jak we Francji Charles Maurras, w Niemczech Ernst Jünger, a we Włoszech Sergio Panunzio czy Julius Evola, wystąpiła ta właśnie zadziwiająca sprzeczność. Również w wypadku tych autorów dochodziło do uzasadniania ich niemal fantastycznych teorii w sposób właściwy naukowemu dowodzeniu. Osobowości i twórczość wymienionych pisarzy niezwykle silnie wpłynęły na artystów lat dwudziestych i trzydziestych, jednak ich związki z faszystowskimi reżimami swoich krajów skazały ich na długie zapomnienie. Dopiero u samego schyłku XX wieku ośmielono się przypomnieć ich osoby i opisać wpływ na ówczesną kulturę. Na niegdyś zawstydzające związki między bodaj najlepszym dziełem architektury sakralnej XX wieku w Polsce, jakim jest kościół Dominikusa Böhma w Zabrzu (dawniej Hindenburg), a projektem pomnika Pracy Narodowej tego architekta, gdzie każdego pierwszego dnia maja Adolf Hitler miał przemawiać do swoich „robotników" (termin ukuty przez Ernsta Jüngera), patrzy się dziś niemal obojętnie. Podobnie jak obojętnie opisuje się oddziaływanie tego dzieła na włoską architekturę lat trzydziestych, w tym kościół i klasztor projektu Giovanniego Muzia w Mediolanie.

Odmiennie niż dotychczas można też spojrzeć na dokonania dwudziestowiecznego religioznawstwa. Dostrzegano w nim dotąd przede wszystkim przejaw myślenia naukowego, zwłaszcza że jego przedstawiciele deklarowali swój agnostycyzm. Jednak empatia (z jaką oddawali się badaniom nad wierzeniami religijnymi), prawicowe sympatie (jak w wypadku Mircei Eliadego) czy wpływ pojęć takich jak *numinosum* (termin Rudolfa Otto) i *sacrum* (główne pojęcie pisarstwa Eliadego) na twórczość artystyczną, pozwalają widzieć w nich ideologów czy kapłanów pozaracjonalnych wątków ludzkiej egzystencji. Chociaż w XX wieku powstało wiele budowli inspirowanych pozytywną oceną zjawisk desakralizacji,

a więc kościołów niewyróżniających się w świeckim otoczeniu, to olbrzymia liczba dzieł zachowała obyczaj formalnej separacji kościoła w otoczeniu i tworzenia podziałów wnętrza według hierarchii ich uświęcenia. Każdy zatem kościół, który wytwarza poczucie wyjątkowości, zależy nie tylko od tradycji kształtowania miejsc kultu, ale także od restaurowanej w nauce koncepcji miejsca świętego. Tradycja i nauka zbiegły się właśnie w koncepcji sakralności, która pochodzi zarówno z tradycji, jak i jest pojęciem naukowego religioznawstwa. Popularność koncepcji *sacrum* wynika z tego, że przekracza ona zwyczaje jednej religii i odwołuje się do najbardziej pierwotnych przeczuć. Siła oddziaływania tej koncepcji opiera się na prawdopodobnej okoliczności, że psychologicznie człowiek współczesny nie różni się od swojego przodka z czasów prehistorycznych i apelowanie do pewnych jego skłonności okazuje się efektywne niezależnie od charakteru danej epoki. Nawet racjonalnie myślący Le Corbusier mógł z przekonaniem powiedzieć podczas konsekracji kaplicy w Ronchamp: „Pewne rzeczy są święte, a inne nie. Niezależnie od tego, czy należą do religii, czy nie należą”[540]. Przywołanie archaicznej świętości nie jest zgodne z chrześcijańskim przesłaniem, ale stanowi środek artystyczny zbyt silny w swoim działaniu, aby architekci mogli go zlekceważyć przy wznoszeniu kościołów chrześcijańskich. Można też przypomnieć, że chrystianizacja starszych rodzajów religijności należy do utrwalonych tradycji chrześcijaństwa, a podobne przejmowanie wierzeń występuje także w innych religiach. Nowością było szerokie wyprowadzenie świętości poza obręb religii. Utożsamienie świętości z przyrodą wystąpiło w panteizmie, którego wpływ jest do odnotowania w dziełach sakralnych Petera Zumthora i Tadao Ando. W XIX wieku świętość kojarzona była ze sztuką, jednak dostrzeganie świętości w sferze czysto materialnej wykracza poza dotychczasowe ujęcie. W XX stuleciu świętość przestała być kojarzona z bytem transcendentnym, a jej poszukiwania skupiły się na świecie materialnym, nawet na wytworach techniki. Wpływ poszukiwania tajemniczej podstawy rzeczywistości w niej samej czy w obszarze ludzkiego działania odnotowany został w dziełach sakralnych Dominikusa Böhma. Z kolei myśl o istnieniu przejawów boskości w świecie techniki była inspirująca przy powstaniu kościoła w Aachen projektu Rudolfa Schwarza. Skłonności do myślenia o świecie materialnym jako miejscu przejawiania się właściwej mu świętości immanentnej podlegały w XX wieku dalszym przemianom. Zmieniła się przy tym koncepcja świata, który zaczął być postrzegany jako pozbawiony jednej podstawy obszar ciągłego stawania się, wobec którego konieczne są nieustanne zabiegi zamykania go w coraz to nowe pojęcia i wkrótce przekraczania ich. Ta zmienność, którą można także pojmować jako wolność, dotyczy przede wszystkim ludzkiej egzystencji. Wobec takiego charakteru życia potrzebna jest wielka wrażliwość na nieoczekiwane. Friedrich Nietzsche próbował te nowe nastawienia – choćby częściowo – uzasadnić wątkami Nowego Testamentu i wskazywał na Chrystusa jako „wolnego ducha”, który przyszedł rozbijać prawa i pojęcia. „Ogień przyszedłem rzucić na ziemię i jakże pragnąłem, żeby już zapłonął! [...] Czy myślicie, że przyszedłem dać ziemi pokój? Nie, mówię wam, nie pokój, lecz rozłam” (Łk 12,49–51). Bóg trwałej podstawy zastąpiony został Bogiem nieciągłości, wobec której wymagany jest wysiłek nieustannej twórczości. Z pracą twórczą związana jest miłość, która stanowi w ewangelii decydującą wartość i jest zobowiązaniem do przekraczania ograniczeń[541]. Wyłaniająca się w filozofii Nietzschego szczególna koncepcja transcendencji została uzupełniona przez ujęcia życia w myśli Wilhelma Diltheya i bycia w filozofii Martina Heideggera. Jej obecność dostrzeżona została w dziele Gunnara Asplunda, o niej mówił biskup Guy Herbulot, opisując katedrę w Évry

[540] Niklas Maak w swoim komentarzu do przytoczonego wyżej stwierdzenia Le Corbusiera przywołał liczne przykłady stosowania we współczesnej architekturze świeckiej uświęcających zabiegów właściwych dotąd tworzeniom kościołów – por. Maak 2003.

[541] Michalski 2007, s. 216, 296.

[542] *Otto Bartning in kurzen Worten. Aus Schriften und Reden des Architekten*, Furche, Hamburg 1954, s. 27 (za: Leydecker 2003, s. 26).

i na nią powoływali się tacy twórcy budowli kościelnych, jak Rafael Moneo, Mario Botta, Steven Holl czy Meinhard von Gerkan. Architektura jest sztuką podstawy, ale to nie wyklucza, żeby przeczuciu istnienia podstawy nie towarzyszyło równie silne przeczucie braku jej istnienia i konieczności życia wyłącznie wśród tego, co uczyniło się samemu. Nie zostało to dotąd wyraźnie powiedziane, ale wydaje się, że od kilkudziesięciu lat wybitni współcześni architekci, budując kościoły, wznoszą budowle nie osobowemu Bogu, lecz świątynie tajemnicy świata czy życia, budowle kultu nieustannego wyłaniania się bytu i pojęć. Owe miejsca wyciszenia, kontemplacyjne skrzynie i miejsca medytacji łączy właśnie myśl o transcendencji jako właściwemu człowiekowi dążeniu do ciągłego przekraczaniu tego, co zastane. Z dawniejszą postacią chrześcijańskiej religijności łączy tę myśl ewangeliczna koncepcja miłości, o czym zaświadczają słowa Ottona Bartninga: „Budowałem kościoły przez całe moje życie ze świadomym i nieświadomym pragnieniem łagodnego przekonywania ludzi lub zmuszania do wyciszenia i usłyszenia swojego wewnętrznego głosu, aby mogli wyjść na zewnątrz z tego miejsca wewnętrznej ciszy i odgrywać swoją rolę silnie i jasno, i kochać”[542].

Summary

The church architecture of the 20th century was marked by previously unknown variety of artistic formulas. The applied forms were not only variants of model groups with common pre-conditions, but they constituted different versions of controversial models as far as the ideological and artistic assumptions were concerned. Getting to know the differences within the theological and artistic concepts, enables an understanding of reasons for which the exterior and the interior of the modernistic churches show so many dissimilarities. The first group of problems refers to doctrinal sources of individual solutions. The religious architecture depends on the attitude towards religious values which are common in given society and age and it embodies its forms in particular theological concepts and views included in official documents referring to individual confessions. As far as the big world religions are concerned, the most complex phenomenon in the 20th century within the sacred building is connected with the Catholic confession, although a lot of important concepts and official points of view can be associated with the Protestant believers of Christianity too. The convergence of Christian confessions, pointed out by some researchers, makes it possible with reference to the issue of architecture, to treat these two sections altogether. To a much smaller extent the mentioned changes affected the construction of Orthodox churches, synagogues, mosques and buildings serving other well- known religions. The basic issue in this book refers to logical inconsistencies, which destroyed the uniformity of architecture, typical for the previous ages and having the aim to gather the Christian believers. Searching for reasons of forms` diversity and opposite concepts for church building a few most important sources can be pointed at. The first one was the point of view of some theologians that the desacralization has a positive meaning. Besides the period of the early Christianity, the holiness connected with the world of matter was treated positively, and after having been favoured with artistic values, it was directed towards the source of all possible existence. The emerging of the opinion that the activity of Jesus Christ sanctified the whole world and in the same time put an end to all previous forms of holiness engendered a demand to give up a distinguishing of existence spheres between sacred and secular ones. This demand referred also to church buildings which according to this concept were no more built in a way that let them look different from other buildings constructed to serve other purposes. The idea of desacralization was contradictory to long-lasting tradition of separating in the visual world the values which could have been associated with holy existence and of creating outstanding places of worship. All this led to two mutually exclusive traditions: maintaining the peculiarity of some churches and deprivation of any extraordinary nature in the case of others. The custom of depriving the churches of their miraculousness was also connected with two contradictory concepts of the role of art and beauty in architecture. Some modernistic architects and theoreticians in the 20th century created an idea about a diminished role of artistic features compared to the role foreseen in the architecture for new building materials, constructions and proper solutions for matching buildings to their usage. Therefore, a vast number of churches were built exclusively as engineering works, whereas for

another group the objective was to achieve a satisfactory appearance. The beauty – characteristic for traditionally formed churches, began to be respected gradually also in the modernistic buildings, though still as a second rate quality compared with the importance of materials and the construction itself. Usually the beauty resulted from the perfect looks of steel and glass elements and layers of precious kinds of stone. In the 20th century only a small group of architects and theoreticians defended the term of beauty as of metaphysical origin and thus difficult to comprehend, and playing a special role in the approach to God. Beauty treated as coming from and back to God reminds of traditional concept of the symbol, according to which the symbol was a visible manifestation of invisible existence. The duality of the character of beauty and symbol supplied such a strong basis for the sacred art that the idea of neglecting the beauty and symbol in this field seemed almost impossible to imagine. During the 20th century however the symbolic values of sacred art works did not show the features of God`s world any more. They were expected to speak about the characteristics of the present earthly world following the example of the remaining kinds of art. Instead of being helpful by illustrating the reality of the Kingdom of Heaven, the symbol became an element of the technical worship belonging to the reality of the kingdom of humans. The church buildings stopped resembling *civitas Dei*, Heavenly Jerusalem and became similar to factories, railway stations or pavilions of world exhibitions devoted to technical achievements. This might be a new aspect of the approach to sacred art, deeply contradictory to the traditional one, which developed almost undisturbed from the beginning of the Middle Ages until the 20th century. The main ideological contradictions described so far, that is the contradiction between a positive and negative attitude to *sacrum*, the contradiction between aspiring to create buildings presenting symbolically the eternal works of God and aspiring to create buildings telling about the modern humans` world, finally the contradiction between treating beauty as a means of approaching God and indifference towards beauty as an objective of architecture, were all together a result of a discussion carried out not by theologians but first of all secular researchers, columnists and artists. The theory of sacred architecture was significantly influenced by statements of secular people, revealing thereby a relation between the present mental attitudes and specific area of activities like the very church building. However, it is obvious that the form of the churches was also to some extent influenced by the discussions about strictly religious subjects conducted by theologians. Within this scope, a special role fell to deliberations about liturgy.

At the beginning, the issue concerning the revival of liturgy and its clearing of excessive complications was dealt with at some French, Belgian and German Benedictine monasteries. A renewal in the circles of Gregorian chant and generally putting attention to music as a factor of increasing the engagement of participants in liturgy gained the approbation of pope Pius X. Further experiments that took place in smaller milieus grew with time to bigger events described later as a movement of liturgical reform. Demands formed by representatives of reformers aimed at getting the altar closer to believers, which was achieved by shortening the chancels, moving the altar close to nave crossings or building central churches, where the altar could have been surrounded at various sides by benches. New material made it additionally possible to construct one-spatial churches without side-naves. All this aimed at strengthening the feeling of community among believers and their activity at fulfilling the rituals. The proposals depicted by theologians of the reforming movement in the 1940s were taken over some several dozen years later into the documents of the Second Vatican Council as the official doctrine of the Catholic Church. This council debated under a

great pressure of the need to update the Catholic Church, followed finally by radical changes, these questioned however with time. Besides, the supporters of the changes in liturgy promoted some solutions that went far beyond resolution made in the documents of the last council. The reformation thought developed in a spirit of the council was followed by opinions which at the end of 20th century were regarded as containing a lot of serious theological mistakes. Those of them which had an impact on the particular church forms and the implemented space solutions have been presented in this book, based on findings of Otton Rudolf Hoffmann and Klaus Gamber as well as, in the first place, Steven Schloeder. Moreover, similarly to the movement of liturgical reforms that developed beyond the main stream of Catholic religion, the critics of its achievements unfolded in opposition to commonly accepted convictions.

Another separated group of reasons because of which the modernistic churches differ so much from each other has to do with growing complications within their artistic roots. Already a pre-research enables to notice that the 20th-century churches can be divided in two big juxtaposing complexes: traditionalistic churches (works of late historical stream) and churches built in a spirit of avant-garde modernism. This at least in accordance with the whole historiography due to which works were eagerly brought together by contrasting styles. This model dating back to the philosophy of Hegel, in 20th century sustained by Nicolaus Pevsner or Siegfried Giedion, has not been exhausted as much as suggested by positivist critics of historism (inspired by Karl Raimund Popper) or its irrational enemies (inspired by Martin Heidegger`s and Hans-Georg Gadamer`s philosophies). Although this book sustains the belief in dissimilarity of the late historism-formula and avant-garde modernism, it also takes into consideration the methodological suggestions of the newer historiography. However, the author tries above all to define more precisely than before symptoms of traditionalism and modernism in sacred architecture and later on presents analyses of works passed over so far and belonging to the field between traditionalism and avant-garde modernism. As highly representative for churches showing separate aspirations both in reference to traditionalism and modernism was chosen the Dominikus Böhm Church in Leverkusen, this also due to the fact that it contains extremely contradictory features. In its formal layer Böhm Church was based on patterns originating to the same extent from late historism, expressionism and Neues Bauen-stream alike. Ideologically, it took advantage of three contradictory religious concepts.

Advancing the thesis that the diversity of forms chosen by modernistic churches is born of simultaneous functioning of two competing and strongly opposing styles needs a further explanation. The so far existing great styles evolved developing the accessible forms` sets. The history of traditionalism and modernism was different. Late historism was influenced by diverse possibilities of creating forms and additionally many different artistic and ideological attitudes. Though the development of avant-garde modernism was similar, it was in addition connected with a certain difficulty that there were not only profound transformations within its development process, but also within its theoretical and historiographic presentations. Such a situation makes it possible to recognize a few variants of modernism at least, sometimes seriously contradictory to each other. A quite new phenomenon is a clear impact of modernism among styles of late historism, and among styles of modernism – of forms or attitudes typical for traditionalism. In the reflexions about manifestations of traditionalism in the sacred architecture, the issue of continuity and respect for the chosen forms is the very beginning of getting to know these possibilities of artistic creations. At a closer look emerge values associated with metaphysical sources of art and convictions about the necessity of artist's engagement in the questions of faith or

the people. The people's issue is again connected with artistic searching for the forms which could not be attributed but to the own ethnic group. Whenever such quests among historic forms failed, they used to be directed to archaic or folk values. It resulted in quite new formal possibilities. Typical for traditionalists was also a constant positive attitude to values of beauty and art. Shaping originated from the will of creating an aesthetically satisfactory work lets this group of artists be different from their modernistic colleagues, who even if not having rejected the role of beauty in architecture, used to look for adequate new forms for it. In the second half of 20th century, after the period of dominant modernistic formulas, there was partly a comeback of traditionalistic attitudes. The long ago rejected forms, the ones to be deliberately chosen again and, similar to the first half of 20th century, gothic, archaic and folk values became the ones to be looked to. Back was the time of respect for creative invention, beauty and symbolic values. New was however the implementation of motifs from the pop culture in the sacred architecture and appealing to the taste of ordinary people. A summing up of the restoration tendencies of the second half of 20th century was a turn towards monumentalism and a few cathedrals, the program of which combined artistic sophistication and commonly understandable symbolic motifs.

In the research reflexion about the manifestations of modernism in sacred architecture attracts attention the effort put by architects, theoreticians and historians into creating an individuality of a new style. A few generations later there were attempts carried out with a big effort to prove the thesis about the whole system of relations between the modernistic works and the earlier style forms on which the first ones were dependant. The Perret' Church in Le Raincy starting almost canonically the row of modernistic sacred buildings is nowadays regarded as a neogothic hall church standing out only because of ferroconcrete. The historians have changed their attitude to the once extolled Moser Church in Basel. It was also seen as too little modernistic and according to its interior close to gothic churches. The Metzger Church in Lucerne, extremely material and without any features of a sacred building, is the first on a long list of dependencies between modernistic buildings and antic as well as classicistic works. Tracking down classicism in modernistic works took also place in the case of a most simplified sacred building, the chapel designed by Mies van der Rohe for the IIT campus in Chicago. The classicism of this work was not able to suppress its own contradictions resulting from the simultaneous aspirations of the architect to underline the materiality and negating it. The architects discovered this inconsistency and some of them even made it to the main motif of their designs. The church designed by Mangiarotti and Morassutti in Baranzate stands out through elegance and softness of the walls collated with the exposed concrete construction. Heikki and Kaija Sirén`s university chapel in Otaniemi has a radical simple modernistic form put together with a forest environment, whereas metal and glass build up a relation to rough wooden beams. The pilgrims` chapel in Ronchamp started a departing from the modernistic logics. The orthogonal shape, typical for modernism, was replaced by a block consisting of many curves. The result of it was a complication of form and a shape which was often associated with a material sphere, followed by traditional symbols in modernistic buildings which was difficult to accept by the modernists. The chapel designed by Le Corbusier was to be followed by numerous next ones later described as belonging to the so-called neoexpressionistic or brutal style. In this field the struggles of modernistic architecture against unwanted symbolism are clearly visible. A part of brutalistic works successfully resisted the narrativeness. This was the case of the church in Lourdes whose uncovered concrete skeleton was hidden under the earth in a way that made it possible to create a huge meadow above it. In the

works of the late neoexpressionism, as for example the church designed by Gottfried Böhm in Neviges, the audience was expecting symbolic values so fiercely that the architect was forced to accept this. Later, he also explained his work in symbolic categories. The sculptural character of the brutalistic church buildings made people spontaneously think of certain motifs from the range of religious symbols. The biggest paradox is however the restoration of traditional symbolism within neomodernistic churches – glass boxes erected under using the most modern technologies possible. Examples of such cases are described at the end of the book: churches in Munich (architects: Allmann, Sattler, Wappner) and Paris (architect Franck Hammoutène).

Researching ideological and artistic contradictions in the modernistic work of sacred architecture is also important for the reflexions about the general history of modernism which was an attempt to create culture without contradictions. In the first half of 20th century the modernistic tendencies led to enforcing rational character upon strictly irrational values, like religion and art. When in 1960s modernism seemed to gain the final victory, in the same time emerged the first symptoms of a serious crisis. According to architecture it has been described e.g. by Robert Venturi in the book „Complexity and Contradiction in Architecture" (1966) Here, the author depicts contradiction and complexity as desired values and not as such to be necessarily deleted. Restoration of respect for religion, past, beauty or symbolic values took place in 1970s and 1980s in the atmosphere of antimodernistic counterrevolution finished by none of the parties as an undisputable winner. The following decades were full of odd hybrids combining values typical for modernism with respect for irrational virtues. Although it never came to a complex restoration of old religious and artistic traditions, the reflexion about metaphysical roots of the European culture questioned many canons of rationality. A typical for the period of the end of 20th century and the beginning of 21st century inclination of crossing cognitive restrictions imposed by modernism led to a situation in which many contemporary modernists are sensitive about the phenomenon of transcendence stuck even in the commonest products of their age. Therefore, the presented history of changes in the sacred architecture runs from sharpening the contradictions between the modernistic and traditional values, through a period of a momentary domination of modernism, then the period of postmodernistic counterrevolution, until the current acceptance for irrational values, which is among other things visible in a subtly articulated worship of transcendence.

Bibliografia

Abel 1995	Chris Abel, *Manikata Church, 1962–1974, Richard England*, Academy Editions, London 1995.
Achleitner 2003	Friedrich Achleitner, *Künstlerische Vielfalt und typologische Strenge. Kirchenbau in Österreich zwischen 1950–2000*, [w:] Stock 2003, s. 84–93.
Acquaviva 1964	Sabino S. Acquaviva, *Der Untergang des Heiligen in der industriellen Gesellschaft*, przeł. Eberhard Kenngott, Ludgerdus-Verlag, Essen 1964.
Adam 1984	Adolf Adam, *Wo sich Gottes Volk versammelt. Gestalt und Symbolik des Kirchenbaus*, Herder, Freiburg–Basel–Wien 1984.
Aillagon 1980	Jean-Jacques Aillagon, *Viollet-le-Duc and Boileau. St. Eugène and the Gothic Debate*, „Architectural Design", 3–4, 1980, s. 54–59.
Alford 1958	John Alford, *Creativity and intelligibility in Le Corbousier's chapel at Ronchamp*, „Journal of Aestetics and Art Criticism", 16, 1958, s. 293–303.
Ando 1989	Tadao Ando, *From the Chapel on the Water to the Chapel with the Light*, „The Japan Architecture", 386, 1989 [przedruk w: Dal Co 1995, s. 455].
Ando 1993	Tadao Ando, *Kapelle auf dem Wasser*, „Kunst und Kirche", 2, 1993, s. 86–87.
Ando 2000	Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia (red.), *Tadao Ando 1983–2000, Space, abstraction and landscape*, „El Croquis" [podsumowanie numeru 44 i 58], Madrid 2000.
b.a. 1906	*Die preisggekrönten Entwürfe in dem von der K. Intendantur des XIII. Armeekorps eingeleiteten Wettbewerb zur Erlangunng von Skizzen für Bau einer evangelischen Garnisonkirchen in Ulm*, „Architektonische Rundschau", 22, 1906, s. 53–56.
b.a. 1980	*Otto Wagner, Steinhof Church 1905–1907*, „Architectural Design", 1/2, 1980, s. 76–81.
b.a. 1988	*Chapel sur la mer a Hokkaido*, „L'Architecture d'aujourd'hui", 255, luty 1988, s. 54–55.
b.a. 1990	*Kath. Kapelle Sogn Benedetg, Somvix/Graubünden*, „Kunst und Kirche", 1, 1990, s. 13–15.
b.a. 2000	*Catedral de Nuestra Senora de los Angeles / Our Lady of the Angels Cathedral*, „El Croquis: Rafael Moneo 1995–2000", 98, 2000, s. 118–127.
b.a. 2004	*Ökumenische Kirche in Freiburg*, „Detail. Konzept, Zeitschrift für Architektur", 44, München 2004, 9, s. 974–975.
b.a. 2007	*St. Antonius, Basel* – http://www.basel.ch/de/wohnen _ leben/kirchen _ und _ religion/kirchen _ virtuell/st.antonius (stan na 20 listopada 2007 roku).
Bahr 1968	Hans-Eckehard Bahr (red.), *Kirchen in nachsakraler Zeit*, Furche-Verlag, Hamburg 1968.
Banham 1970	Reyner Banham, *Le brutalisme en architecture. Etique ou estétique?*, przeł. Agélika Walbaum i Pierre-F. Walbaum, Dunod, Paris 1970.
Barber 2004	Lynn Barber, *Shock of the old*, „The Observer Magazine", 7 marca 2004 roku – http://observer.guardian.co.uk/magazine/story/0,11913,1161347,00.html (stan na 5 czerwca 2007 roku).
Barycz 2002	Rafał Barycz, *O kościele Fritza Wotruby w Wiedniu*, „Sztuka Sakralna", 1, 2002, s. 15–16.
Baur 1956	Hermann Baur, Fritz Metzger, *Kirchenbauten*, Echter, Würzburg 1956.

Belluzzi 1990 Amadeo Belluzzi, Claudia Conforti, *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa, Milano 1990.

Benevolo 1984 Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhundert*, [wydanie III], Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984.

Bergdoll 2000 Barry Bergdoll, *European architecture 1750–1890*, Oxford University Press, Oxford 2000.

Biedrzynski 1958 Richard Biedrzynski, *Kirchen unserer Zeit*, Hirmer Verlag, München 1958.

Bienz 1999 Peter Bienz, *Le Corbusier und die Musik*, „Bauwelt Fundamente", 120, Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig–Wiesbaden 1999 [praca doktorska obroniona w 1998 roku na Wydziale Filozoficznym uniwersytetu w Zurychu].

Birkner 1975 Othmar Birkner, *Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850–1920*, Artemis Verlag, Zürich 1975.

Blake 1960 Peter Blake, *Mies van der Rohe. Architecture and Structure*, Penguin Books, Baltimore, Maryland 1960 [wydanie II: Penguin Books, Harmondsworth 1963].

Blake 1991 Peter Blake, *Mies van der Rohe. Architektura i struktura*, przeł. Joanna Puchalska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991.

Blake 1996 Peter Blake, *Philip Johnson*, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel–Berlin–Boston 1996.

Blaser 2002 Werner Blaser, *Mies van der Rohe, IIT – Campus: Illinois Institute of Technology*, *Chicago*, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel–Boston–Berlin 2002.

Bogler 1967 Theodor Bogler (red.), *Das Sakrale im Widerspruch – Gesamelte Aufsätze*, „Liturgie und Mönchtum", 41, Ars Liturgica, Maria Laach 1967.

Bonta 1996 János Bonta, *Functionalism in Hungarian architecture*, [w:] Leśnikowski 1996, s. 125–177.

Borsi 1987 Franco Borsi, *The monumental era. European architecture and design 1929–1939*, przeł. Pamela Marwood, Lund Humphries, London 1987.

Botta 2005 Gabriele Capellato (red.), Mario Botta, Timothy Verdon, Aldo Colonetti, Alda Merini (teksty), *Mario Botta. Architetture del sacro. Progiere di Pietra*, Editrice Compositori, Firenze 2005.

Bouyer 1967 Louis Bouyer, *Liturgy and Architecture*, University of Notre Dame, South Bend (Ind.) 1967.

Bouyer 1980 Louis Bouyer, *Das Handwerk des Theologen. Gespräche mit Georges Daix*, „Theologia Romanica", 11, Johannes Verlag, Einsiedeln–Freiburg im Breisgau 1980.

Bouyer 1993 Louis Bouyer, *Liturgie und Architektur*, przeł. Martha Gisi, „Theologia Romanica", 18, Johannes Verlag, Freiburg im Breisgau 1993.

Brentini 1994 Fabrizio Brentini, *Bauen für Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in der Schweiz*, Edition SSL [Schweizerische St. Lukasgesselschaft], Luzern 1994.

Brentini 2003 Fabrizio Brentini, *Vom neuen Grundriss zum Gesamtkunstwerk. Kirchenbau in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg*, [w:] Stock 2003, s. 182–191.

Britton 2001 Carla Britton, *Auguste Perret*, Phaidon, London 2001.

Brülls 1994 Holger Brülls, *Neue Dome. Wiederaufname romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit*, Verlag für Bauwesen, Berlin–München 1994.

Brülls 1998 Holger Brülls, *Kirchenbau als freie Kunst? Alvar Aalto und die Sakralarchitektur des 20. Jahrhunderts*, „Das Münster", 51, 1998, 4, s. 345–363.

Buntrock 2002 Dana Buntrock, *Japanese architecture as collaborative process. Opportunities in a flexible construction culture*, Spon Press, London 2002.

Burkart 1969 Albert Burkart, *Zu den Problemem des Kirchenraumes von Morgen*, „Das Münster", 22, 1969, s. 125–127.

Bushart 1990 Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, Verlag Silke Schreiber [praca doktorska obroniona w 1989 roku w Freie Universität w Berlinie], München 1990.

Caldenby 1985 Claes Caldenby (red., tekst), Olof Hultin (red., tekst), Carl-Axel Acking, Elias Cornell, Gösta Drugge, Kenneth Frampton, Stuart Wrede, *Asplund*, Arkitektur Förlag, Ginko Press, Stockholm–Hamburg 1985.

Carter 1974 Peter James Carter, *Mies van der Rohe at work*, Pall Mall Press, London 1974 [Phaidon, London 1999; 2001].

Charlesworth 1997 Michael Lindsay Charlesworth, *St. Chad's Church, Shrewsbury*, R.J.L. Smith & Associates, Much Wenlock 1997.

Chaslin 1995 François Chaslin, *La Cathedrale di Évry*, „Domus", 773, 1995, s. 7–14.

Chmielarska 1992 Barbara Chmielarska, Władysław Łoś, *Tradycja klasyczna i gotycka w architekturze Torunia czasów II Rzeczypospolitej*, [w:] *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1988*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 373–386.

Christ-Janer 1962 Albert Christ-Janer, Mary Mix Foley, *Modern Church Architecture. A guide to the form and spirit of 20th century religious buildings*, McGraw-Hill Book Company, New York–Toronto–London 1962.

Clausen 1992 Meredith L. Clausen, *Spiritual space: the religious architecture of Pietro Bellushi*, Univeristy of Washington Press, Seattle 1992.

Claussen 2003 Peter Cornelius Claussen, *Heimliche und unheimliche Gotik*, „Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", 9/10, 2002/2003, s. 225–229.

Claussen 2003a Peter Cornelius Claussen, Urs Lengwiler, *„Abstraktion und Einfühlung" und „Formprobleme der Gotik". Wilhelm Worringers frühe Schriften*, „Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", 9/10, 2002/2003, s. 231–235.

Cleary 2007 Richard Cleary, *Texas gothic, French accent. The architecture of roman catholic Church in antebellum Texas*, „Journal of the Society of Architectural Historians", 66, 1, 2007, s. 60–83.

Cohen 2004 Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier 1887–1965. Die Lyrik der Architektur im Maschinenzeitalter*, Taschen, Köln 2004.

Collins 1959 Peter Collins, *Concrete: The Vision of a New Architecture. A study of Auguste Perret and his Precursors*, Horizon Press, New York 1959 [wznowienie ze wstępem Kennetha Framptona: McGill-Queens University Press, Montreal 2004].

Collins 1965 Peter Collins, *Changing ideals in modern architecture, 1750–1950*, Faber and Faber, McGill University Press, London–Montreal 1965 [wznowienie ze wstępem Kennetha Framptona: McGill-Queens University Press, Montreal 1998; 2003].

Colquhoun 2002 Alan Colquhoun, *Modern architecture*, Oxford University Press, Oxford 2002.

Coombs 2000 Robert Coombs, *Mystical themes in Le Corbusier's architecture the chapel Notre-Dame-du-Haut at Ronchamp. The Ronchamp riddle*, „Mellen Studies in Architecture", 2, The Edwin Mellen Press, Lewiston–Queenston–Lampeter 2000.

Crosbie 2000 Michael J. Crosbie, *Architecture for the Gods*, Watson-Guptill Publications, New York 2000.

Culot 2000 Maurice Culot, David Peyceré, Gilles Ragot, *Les frères Perret. L'œuvre complete. Les archives d'Auguste Perret (1874–1954) et Gustave Perret (1876–1952) architectes-entrepreneurs*, Institut Français d'Architecture, Éditions Norma, Paris 2000.

Cutler 1972 Anthony Cutler, *The tyrany of Hagia Sophia: notes on Greek ortodox church design in United States*, „Journal of the Society of Architectural Historians", 31, 1972, 1, s. 38–50.

Czerner 1996 Olgierd Czerner, *Formal directions in Polish architecture*, [w:] Leśnikowski 1996, s. 181–199.

Dahinden 1987 Justus Dahinden, *Architektur*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart–Zürich 1987.

Dal Co 1988 Francesco Dal Co, *Chiesa di San Giovanni Battista, Mogno Fusio, Canton Ticino*, „Domus", 694, 1988, s. 28–45.

Dal Co 1995 Francesco Dal Co, *Tadao Ando, complete works*, Phaidon, London 1995 [bibliografia: s. 515–519].

Darius 1988 — Veronika Darius, *Der Architekt Gottfried Böhm. Bauten der sechziger Jahre* [praca doktorska obroniona w 1983 roku w uniwersytecie w Bonn], Beton--Verlag, Düsseldorf 1988 [bibliografia kościoła w Neviges: s. 111–112].

Davies 1968 — John Gordon Davies, *The Secular Use of Chuch Building*, S.C.M. Press, London 1968.

DC — *Dominicae cenae. List apostolski Ojca Świętego Jana Pawła II do wszystkich biskupów Kościoła o tajemnicy i kulcie Eucharystii*, 1980 rok – http://www.antyk.org.pl/wiara/magisterium/dominicae _ cenae.htm; http://ekai.pl/bib.php/dokumenty/dominicae _ cenae/dominicae _ cenae.html (on-line: 19 maja 2007 roku).

Dieterle 1996 — Roland Dieterle, *Royan – „Ville Nouvelle" des Wiederaufbaus*, „Bauwelt", Berlin 1996, 15, s. 888–901.

Donnelly 1992 — Marian Card Donnelly, *Architecture in the Scandinavian Countries*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1992.

Dubois 2003 — Marc Dubois, *Kirchenbau in Belgien und den Nederlanden nach 1950*, [w:] Stock 2003, s. 112–127.

Dziewior 2005 — Yilmaz Dziewior, *Mies van der Rohe. Blick durch den Spiegel*, „Kunstwissenschaftliche Bibliothek", 27, Verlag der Buchchandlung Walther König, Köln 2005.

Elleh 2005 — Nnamdi Elleh, *Examining the Aspiration of Modern Architecture In East Africa around Independence*, [w:] *ArchiAfrika Conference Proceedings: Modern Architecture In East Africa around Independence*, Dar es Salam (Tanzania), 27–29 czerwca 2005, s. 36–38.

Ellis 1997 — Charlotte Ellis, *The abbey in exile*, „The Architectural Reviev", 202, 1206, sierpień 1997, s. 64–70.

Evers 1965 — Hans Gerhard Evers, *Historismus*, [w:] Ludwig Grote (red.), *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, „Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts" , 1, Prestel, München 1965, s. 25–42.

Feldman 2001 — Markus Feldman, Wilfried Laufs, *Die Stahl- und Glaskonstruktionen des Neubaus der „Église Notre Dame de Pentecóte" in Paris-La Défense*, „Der Stahlbau", 11, listopad 2001, s. 827–834.

Feldman 2002 — Markus Feldman, Martin Baitinger, Bernard Vaudeville, *Le grand écran de verre de la nouvelle église „Notre-Dame-de-Pentecóte" à Paris-La Défense*, „Construction Métallique", 2, 2002, s. 40–55.

Fellerer 1969 — Johannes Fellerer, *Antworten des Konzils auf Fragen des Kirchenbaus*, [w:] *Kirchenraum nach dem Kozil*, München 1969, s. 8–9.

Ferkai 1998 — András Ferkai, *Hungarian architecture between the wars*, [w:] Dora Wiebenson, József Sisa, *The Architecture of Historic Hungary*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1998, s. 245–274.

Fiett 1991 — Joanna Fiett, *Architektura wernakularna*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 36, 1991, 3, s. 251–255.

Finke 1999 — Werner Finke, *Die Wallfahrtskirche von Neviges. Zum 80. Guburtstag des Architekten Gottfried Böhm*, „Das Münster", 52, 1999, 4, s. 345–352.

Fischer 1906 — Theodor Fischer, *Die Garnisonkirche in Ulm*, „Christliches Kunstblatt", 48, 1906, s. 129–130.

Fischer 2000 — Sabine von Fischer, *Cathedral of Hope. Mächtiger als Notre-Dame*, „Bauwelt", 47, 2000, s. 26–29.

Flannery 1985 — Austin Flannery OP, *Introduction*, [w:] Richard Hurley, Wilfried Cantwell, *Contemporary Irish Church Architecture*, Gill and Macmillan, Dublin 1985.

Förderer 1968 — Walter Förderer, *Gottesdienst und Kirchenbau in der demokratischen Ära*, „Christliches Kunstblatt", 1968, s. 21–23.

Forgács 1995 — Éva Forgács, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, przeł. John Bátki, Central European University Press, Budapest–London–New York 1995 [wydanie I: *Bauhaus*, Jelenkor Iroadalmi és Művészeti Kiadó, Pécs 1991].

Fox 2002 — Philip Johnson (wstęp), Richard Payne (fot.), Hilary Lewis (esej), Stephen Fox (teksty opisów), *The architecture of Philip Johnson*, Bulfinch Press, Boston–

New York–London 2002 [bibliografia: *Thanks-Giving Square*, s. 325; *Crystal Cathedral*, s. 325; kaplica św. Bazylego, s. 329].

Frampton 1994 Kenneth Frampton, *Modern architecture. A critical history*, [wyadnie III], Thames and Hudson, London 1994.

Frampton 1995 Kenneth Frampton (autor), John Cava (red.), *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century*, Graham Fundation for Advanced Studies in Fine Arts, The MIT Press, Chicago (Illinois), Cambridge (Mass.), London (England) 1995.

Frampton 2000 Kenneth Frampton (red.), *Álvaro Siza. Das Gesamtwerk*, przeł. Hildegard Rudolph, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart–München 2000 [wydanie I: Electa, Milano 1999].

Frampton 2000a Kenneth Frampton, *Architektur als kritische Transformation: Das Werk Álvaro Siza*, [w:] Frampton 2000, s. 13–67.

Frampton 2001 Kenneth Frampton, *Le Corbusier*, Thames and Hudson, London 2001 [rozdział 10: *The sacred and the profane. Le Corbusier and spiritual form 1948–1965*, s. 167–183].

Frampton 2002 Kenneth Frampton, *Corporeal Experience in the Architecture of Tadao Ando*, [w:] George Dodds, Robert Travernor (red.), *Body and Building. Essays of the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 2002, s. 304–319.

Frampton 2002a Kenneth Frampton, *Steven Hool architect*, Electa, Milano 2002.

Frampton 2003 Kenneth Frampton (wstęp), Piera Brunetta (red.), *Tadao Ando. Light and Water*, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel–Berlin–Boston 2003.

Franzen 1997 Brigitte Franzen, Peter Schmitt (red.), *Neues Bauen der 20er Jahre. Gropius, Haesler, Schwitters und die Dammerstock Siedlung in Karlsruhe*, Katalog Ausstelung des Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Info Verlagsgesellschaft, Karlsruhe 1997.

Franzen 1997a Brigitte Franzen, *„Die Großstadt" – ein gewaltiges Merzkunstwerk. Versuch über Kurt Schwitters und die Architektur*, [w:] Franzen 1997, s. 123–136.

Freigang 2003 Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution" in Frankreich 1900–1930* [praca habilitacyjna przedstawiona w uniwersytecie w Getyndze w 1999 roku], Deutscher Kunstverlag, Berlin, München 2003.

Füegg 1982 Franz Füeg, *Wohltaten der Zeit und andere Essays über Architektur und die Arbeit des Architekten*, Niggli, Niederteufen 1982.

Furuyama 2006 Masao Furuyama, *Tadao Ando. The geometry of human space*, przeł. Linda Hoaglund, Hiroshi Watanabe, Taschen, Köln 2006.

Galembert 1999 Claire de Galembert, *Cathédrale d'état? Cathédrale catholique? Cathédrale de la ville nouvelle? Les equivoques de la cathédrale d'Évry*, „Archives des sciences sociales des religions", 107, 1999, 1, s. 109–137.

Gamber 1970 Klaus Gamber, *Die Zelebration „versus populum", eine Erfindung und Forderung Martin Luthers*, „Anzeiger für katholische Geistlichkeit", 70, 1970, s. 355–359 [przedruk w: „Una-Voce-Korrrespondenzblatt", 1, 1970, s. 102–108].

Gamber 1971 Klaus Gamber, *Die Zelebration versus populum und der Opfercharakter der Messe*, „Zeitschrift für katholische Teologie", 93, 1971, s. 148–167.

Gamber 1987 Klaus Gamber, *Zum Herrn hin! Fragen um Kirchenbauund Gebet nach Osten*, „Beiheft zu den Studia Patristica et Liturgica", 18, Verlag Anton Pustet, Regensburg 1987.

Gamber 1998 Klaus Gamber, *Zwróćmy się ku Panu*, *Zagadnienia dotyczące budownictwa kościelnego i modlitwy zwróconej na wschód*, Wydawnictwo Piotra i Pawła, Poznań 1998.

Gan 2000 Mike Gan, *Paul Virilio's bunker theorizing*, [w:] John Armitage (red.), *Paul Virilio. From modernism to hypermodernism and beyond*, Sage, London 2000, s. 85–102.

Garofalo 1999 Doug Garofalo, Greg Lynn, Michael McInturf, *Korean Presbyterian Church of New York, Queens, New York City*, „Assemblage. A Critical Journal of Architecture and Design Culture", 38, kwiecień 1999, s. 6–21.

Gawłowski 1998 J. Tadeusz Gawłowski, *Wernakularne aspekty architektury*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury", 30, 1998, s. 107–112.

Geipel 2000 Kaye Geipel, *Maßlos blaue Kirchentore*, „Bauwelt", 47, 2000, s. 18–25.

Gerhards 2003 Albert Gerhards, *Räume für eine tätige Teilnahme. Katholischer Kirchenbau aus theologisch-liturgischer Sicht*, [w:] Stock 2003, s. 16–33.

Gerle 1998 János Gerle, *Hungarian Architecture from 1900 to 1918*, [w:] Dora Wiebenson, József Sisa, *The Architecture of Historic Hungary*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1998, s. 223–243.

Gerle 2005 János Gerle (red.), *Architecture as Philosophy. The Work of Imre Makovecz*, Edition Axel Menges, Stuttgart, London 2005.

Gieselmann 1972 Reinhard Gieselmann, *Neue Kirchen*, Hatje, Stuttgart 1972 [w języku angielskim: *Contemporary church architecture*, Thames and Hudson, London 1972].

Głowacki 2004 Maciej Głowacki, *7 planów Schwarza – kształty w świecie idei*, [w:] *Budownictwo sakralne i monumentalne 2004*, Wydawnictwo Politechniki Białostockiej, Białystok 2004, s. 76–82.

Głowacki 2006 Maciej Głowacki, *Rudolf Schwarz – architektura sakralna, ciągłość tradycji* [praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Ernesta Niemczyka na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej, Instytut Historii Architektury, Sztuki i Techniki], Wrocław 2006.

Graf 1985 Antonia Graf, *Otto Wagner*, t. 2: *Das Werk des Architekten 1903–1918*, „Schriften des Instituts für Kunstgeschichte, Akademie der bildenden Künste, Wien", 2, Hermann Böhlaus Nachf. Gesellschaft, Wien–Köln–Graz 1985.

Gropius 1955 Walter Gropius, *The Scope of Total Architecture*, Collier Books, New York 1970 [reprint wydania z 1962 roku].

Grzybek 1982 ks. Stanisław Grzybek, *Świątynia znakiem obecności Bożej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny", 35, 1982, 4, s. 243–251.

GS *Gaudium et spes. Konstytucja o Kościele w świecie współczesnym* – http://www.archidiecezja.lodz.pl/sobor.html (stan na 22 listopada 2007 roku).

Guardini 1991 Romano Guardini, *Symbolika liturgiczna*, „W Drodze", 1991, 9, s. 53–58.

Haiko 1987 Peter Haiko (wstęp), *Enige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner. Vollständiger Nachdruck der vier Originalbände von 1889, 1897, 1906, 1922*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1987.

Hammond 1960 Peter Hammond, *Liturgy and Architecture*, Barrie and Rockliff, London 1960.

Hammond 1962 Peter Hammond, *A Radical Approach to Church Architecture*, [w:] Hammond 1962a, s. 15–37.

Hammond 1962a Peter Hammond (red.), *Towards a Church Architecture*, Architectural Press, London 1962.

Hani 1962 Jean Hani, *Le Symbolisme du Temple Chrétien*, Editions du Vieux Colombier, Paris 1962.

Hani 1994 Jean Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. Adam Q. Lavique, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.

Heathcote 1997 Edwin Heathcote, *Imre Makovecz. The Wings of Soul*, Academy Editions, London–Chichester 1997.

Heathcote 2001 Edwin Heathcote, Iona Spens, *Church builders*, Academy Editions, London–Chichester 2001.

Heathcote 2002 Edwin Heathcote, *Richard England*, Wiley-Academy Press, London–Chichester 2002.

Heinig 2004 Anne Heinig, *Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert*, Schnell und Steiner, Regensburg 2004 [zrewidowana praca doktorska obroniona w Christian-Albrechts-Universität w Kiel w 2002/2003 roku].

Heinz 1992 Thomas A. Heinz, *Frank Lloyd Wright*, „Architectural Monographs", 18, Academy Edition, St. Martin's Press, London–New York 1992.

Heinz 2002 Andreas Heinz, *Ars celebrandi: Überlegungen zur Kunst, die Liturgie der Kirche zu feiern*, [w:] Jozef Lamberts (red.), *Ars Celebrandi: the art to celebrate the liturgy*, Peeters Publishers, Leuven 2002, s. 16–34.

Hennig 1967 — John Hennig, *Enige Gedanken zu den Ausführungen von Walter Warnach*, [w:] Bogler 1967, s. 97–99.

Hess 1930 — Robert Hess, *Bau und Ausstatung der St. Antonius-Kirche, Basel*, „Die Christliche Kunst", 26, 1929/1930, s. 257–264.

Hien 1998 — Pham Thanh Hien, *Abstraction and Transcendence: Nature, Shintai and Geometry in the Architecture of the Tadao Ando*, Dissertation.com, 1998.

Hitchcock 1958 — Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, Harmondsworth 1967 [wydanie I: 1958].

Hofer 2000 — Sigfried Hofer, *Die Garnisonkirche in Ulm und ihr ikonographisches Programm*, „Münster", 53, 2000, 3, s. 224–239.

Hoff 1926 — August Hoff, *Kirchenbauten von Dominikus Böhm*, „Die Christliche Kunst", 22, 1925/1926, s. 345–355.

Hoff 1962 — August Hoff, Herbert Muck, Raimund Thoma, *Dominikus Böhm*, Verlag Schell und Steiner, Zürich 1962.

Hoffmann 1976 — Otto Rudolf Hoffmann, *Der Moderne Kirchenbau, ein christlicher Tempel?*, Saarbrücken 1976.

Hofmann 2003 — Werner Hofmannn, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, [wydanie IV], Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2003.

Holl 1989 — Steven Holl, *Anchoring*, Princeton Architectural Press, New York 1989.

Holl 1996 — Steven Holl, *Interwinnig: selected projects 1989–1995*, Princeton Architectural Press, New York 1996.

Holl 2003 — *Steven Holl 1984–2003. In search of a poetry of specifics. Thought, matter and expeience*, Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia (red.), „El Croquis" [podsumowanie numerów: 78, 93, 108], Madrid 2003.

Holmes 1912 — John Haynes Holmes, *The revolutionary function of modern church*, G.P. Putnam's Sons, New York–London 1912.

Houzelle 1993 — Beatrice Houzelle, *Le champ sacré d'un architecte japonais. Une église à fleur d'eau, Hokkaidô*, „Techniques & Architecture", 405, grudzień 1992– styczeń 1993, s. 70–72.

Ivey 1999 — Paul Eli Ivey, *Prayers in stone: Christian Science architecture in the United States 1894–1930*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1999.

Iwaszkiewicz-Wronikowska 1998 — Bożena Iwaszkiewicz-Wronikowska, *Domus-ecclesia-aedes. Powstawanie świątyni chrześcijańskiej*, [w:] Bożena Iwaszkiewicz-Wronikowska (red.), *Sympozja Kazimierskie; poświęcone kulturze świata późnego antyku i wczesnego chrześcijaństwa*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1998, s. 11–45.

James 2000 — Kathleen James-Chakraborty, *German Architecture for a Mass Audience*, Routledge, London–New York 2000.

Janhsen-Vukicevic — Angeli Janhsen-Vukicevic, *Gottfried Böhm Wallfahrtskirche in Neviges*, „Positionen", 2, 1998 – http://www.theo.tu-cottbus.de/wolke/x-positionen/Janhsen/janhsen.html (stan na 25 maja 2007 roku).

Janiec 2007 — ks. Zdzisław Janiec, *Pojęcie uczestnictwa w liturgii Kościoła (w aspekcie historycznym)* – http://www.sandomierz.opoka.org.pl/czytelnia/autor.php?id=114 (stan na 30 stycznia 2007 roku).

Januszkiewicz 1990 — Krystyna Januszkiewicz, *O „nowym regionalizmie" w architekturze XX wieku*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury", 23, Kraków 1989–1990, s. 81–87.

Jawlensky 1992 — Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky, *Alexej von Jawlensky. Catalogue raisonné of the oil paintings*, t. 2, Verlag C.H. Beck, München 1992.

Jencks 1982 — Charles Alexander Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. Monika Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

Jencks 1987 — Charles Alexander Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. Barbara Gadomska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1987.

Jencks 1989 — Charles Alexander Jencks, *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*, przeł. Barbara Gadomska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989.

Jencks 2000 — Charles Alexander Jencks, *Le Corbusier and the continual revolution*

in architecture, The Monacelli Press, New York 2000.

Jetsonen 2003 Sirkkaliisa Jetsonen (red.), Jari Jetsonen (fot.), *Sacral Space. Modern Finnish Architecture*, Rakennusstieto Oy Rati (Building Information Ltd), Helsinki 2003.

Jodidio 1997 Philip Jodidio, *Tadao Ando*, przeł. Simone Mancenau, Franca Fritz, Taschen, Köln 1997.

Jodidio 2001 Philip Jodidio, *Architecture now!*, Taschen, Köln 2001.

Johnson 1978 Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, Secker & Warburg, London 1978 [wydanie I: 1947].

Johnson 1982 Philip Johnson, *Texte zur Architektur*, Vincent Scully (wstęp), Peter Eisenman (wprowadzenie), Robert A.M. Stern (objaśnienia tekstów Johnsona), przeł. Kyra Stromberg, Nora von Mühledahl-Krehl, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1982 [wydanie I w języku angielskim: Oxford University Press, New York 1979].

Johnson 1983 Paul Johnson, *Pope John Paul II and Catholic Restoration*, Weidenfeld and Nicolson, London 1983.

Johnson 1990 Donald Leslie Johnson, *Frank Lloyd Wrigt versus America: the 1930s*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1990.

Jones 2002 Peter Blundell-Jones, *Modern architecture through case studies, 1945 to 1990*, Architectural Press, Oxford 2002 [nowe wydanie z udziałem Eamonn Canniffe: Elsevier, Amsterdam–Boston–London, Architectural Press, Oxford 2007].

Jones 2006 Peter Blundell-Jones, *Gunnar Asplund*, Phaidon Press, London 2006.

Jordy 1963 William H. Jordy, *The symbolic essence of modern European architecture of the twenties and its continuing influence*, „Journal of the Society of Architectural Historians", 22, 1963, 3, s. 177–187.

Kahle 1990 Barbara Kahle, *Deutsche Kirchenbaukunst des 20. Jahrhunderts*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990.

Karlinger 1931 Hans Karlinger, *Die Fronleichnamskirche in Aachen*, „Die Christliche Kunst", 27, 1930/1931, s. 248–250.

Kidder-Smith 1964 George Everard Kidder-Smith, *The new churches of Europe*, Holt, Rinehardt and Winston, New York–Chicago–San Francisco 1964.

Kiem 2006 Karl Kiem, *Vielsichtiger Betonfelsen. Die Wallfahrtskirche in Neviges*, [w:] Voigt 2006, s. 60–79.

Kister 2003 Johannes Kister, Reinhard Scheithauer i Susanne Gross, *Doppelkirche für zwei Konfessionen, Freiburg*, „Deutsches Architektur Museum Jahrbuch", 2003, Prestel, München–Berlin–London–New York 2003, s. 58–65.

Kliczkowski 2002 Sol Kliczkowski, *Otto Wagner*, teNeues, Düsseldorf 2002.

Kokot 2006 Maja Kokot, *„Skrzydła duszy". Architektura Imre Makovecza* [praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Waldemara Okonia w Instytucie Historii Sztuki, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, Uniwersytet Wrocławski], Wrocław 2006.

Koller-Glück 1984 Elizabeth Koller-Glück, *Otto Wagners Kirche Am Steinhof*, Edition Tusch Buch- und Kunstverlag, Wien 1984.

Kołakowski 1991 Leszek Kołakowski, *Husserl i poszukiwanie pewności*, przeł. Piotr Marciszuk, Aletheia, Warszawa 1991.

Konstantynów 1998 Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz (red.), *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998.

Kopeček 2004 Pavel Kopeček, *Setkání jednoho architekta s jedním liturgem*, „Era21", 4, 2004, s. 59–61.

Korvenmaa 1991 Pekka Korvenmaa, *Innovation versus Tradition. The Architect Lars Sonck Works and Projects 1900–1910*, Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja, Finska Fornminnesföreningens Tidskrift, Helsinki 1991.

Kowsky 1991 Francis R. Kowsky, *H.H. Richardson's Ames Gate Lodge and the romantic landscape tradition*, „Journal of the Society of Architectural Historians", 40, 1991, 2, s. 181–188.

Krakowski 1979 Piotr Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, „Zeszyty

Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 525, „Prace z Historii Sztuki”, 15, PWN, Warszawa–Kraków 1979.

Lamprecht 2003 Barbara Lamprecht, *City of Angels. Rafael Moneo's new cathedral for Los Angeles affirms and reinterprets Catholic balancing act between the physical and the divine*, „The Architectural Reviev”, 3, 2003, s. 44–51.

Langmaack 1971 Gerhard Langmaack, *Evangelischer Kirchenbau im 19. und 20. Jahrundert. Geschichte, Dokumentation, Synopse*, Stauda, Kassel 1971.

Lavin 2004 Sylvia Lavin, *Form follows libido: architecture and Richard Neutra in a psychoanalytic culture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 2004.

Le Corbusier 1929 Le Corbusier, *Oeuvre complète*, red. Willy Boesiger, Editions Girsberger, Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich 1929–1970 [t. 5: *Oeuvre complète 1952–1957*, Zurich 1961; t. 6: *Oeuvre complète 1952–1957*, Zurich 1957 – dokumentacja kaplicy w Ronchamp i klasztoru w La Tourette].

Le Corbusier 1957 Le Corbusier, *Ronchamp*, przeł. Ursula Hatje, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1957.

Le Corbusier 1957a Le Corbusier, *The chapel at Ronchamp*, przeł. Jacquline Cullen, Architectural Press, London 1857 [wydanie amerykańskie: Frederic A. Praeger, New York 1957].

Le Corbusier 1957b Le Corbusier, *Les carnets de la reserche patient, Ronchamp*, Forces Vivantes, Paris 1957 [Girsberger, Zürich 1957].

Le Corbusier 1965 Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp*, Forces Vivantes, Paris 1965.

Le Cuyer 1997 Annette Le Cuyer, *Congregation of light, Chapel, Seattle, USA, Architect Steven Holl*, „The Architectural Reviev”, 202, 1206, sierpień 1997, s. 26–33.

Lemoine 2000 Bertrand Lemoine, *100 Monuments de XX*[e] *siècle. Patrimoine et architecture de France*, Editions France Loisirs, Paris 2000, s. 134–135.

Leśnikowski 1996 Wojciech Leśnikowski (red.), *East european modernism. Architecture in Czechoslovakia, Hungary and Poland between the Wars*, Rizzoli, New York 1996.

Leśnikowski 2000 Wojciech Leśnikowski, *Paryska Arka Przymierza*, „Architektura & Biznes”, 1, 2000, s. 12–14.

Leśnikowski 2001 Wojciech Leśnikowski, *Kościół na La Défense*, „Architektura & Biznes”, 12, 2001, s. 35.

Levine 1996 Neil Levine, *The architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton University Press, Princeton 1996.

Leydecker 2003 Karin Leydecker, *Wohnungen der Stile*, „Deutsches Architektur Museum Jahrbuch”, 2003, Prestel, München–Berlin–London–New York 2003, s. 18–27.

LG *Lumen Gentium. Konstytucja dogmatyczna o Kościele* [1964 rok] – http://www.archidiecezja.lodz.pl/sobor.html (stan na 22 listopada 2007 roku).

Linder-Gaillard 2005 Inge Linder-Gaillard, *The Aestetics of Contemporary French Catholic Churches: Fortresses of Resistance?*, [w:] *Aesthetics as a religious factor in Eastern and Western Christianity*, red. Wil van den Bercken, Jonathan Sutton, „Eastern Christian studies” 6, Peeters, Leuven 2005, s. 225–239.

Lindstrom 1988 Randall S. Lindstron, *Creativity and contradiction. European churches since 1970*, Foreword by Robert H. Schuller, American Institute of Architects Press, Washington D.C. 1988.

Lorenzer 1981 Alfred Lorenzer, *Das Konzil der Buchalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*, Europäische Verlaganstalt, Franfurt am Main 1981 [wydanie II: Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1984].

Loriers 1993 Marie-Christine Loriers, *Mouvement Styrien. Église d'Aigen, Autriche*, „Techniques & Architecture”, 405, grudzień 1992– styczeń 1993, s. 76–78.

Maak 2003 Niklas Maak, *„Eine Dinge sind heilig, und andere sind es nicht”. Le Corbusier*, „Deutsches Architektur Museum Jahrbuch”, 2003, Prestel, München–Berlin–London–New York 2003, s. 28–37.

MacCloskey 2005 Barbara MacCloskey, *Artists of World War II*, Greenwood Press, Westport 2005.

Maciuika 2005 John Vincent Maciuika, *Before the Bauhaus. Architecture, politics, and the German state, 1890–1920*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

Macsai 1996 John Macsai, *Competing ideas in Hungarian architecture*, [w:] Leśnikowski 1996, s. 113–121.

Mahečić 1997 Darja Radović Mahečić, *Victor Kovačić – promotor hrvatske moderne arhitekture*, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti", Zagreb 1997, 21, s. 152.

Marcuse 1991 Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, przeł. Stanisław Konopacki i inni, Warszawa 1991.

Maufe 1948 Edward Maufe, *Modern church building*, Incorporated Church Building Society, London 1948.

MC *Mystici Corporis. Encyklika Papieża Piusa XII o Kościele, Mistycznym Ciele Chrystusa* [1943 rok], Tum – Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej, Wrocław 2001.

MD *Mediator Dei, Encyklika Piusa XII o Świętej Liturgii* [1947 rok], Verbum, Kielce 1948 [także: http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/pius _ xii/encykliki/mediator _ dei _ 20111947.html (stan na 17 maja 2007 roku).

Meißner 2003 Helmuth Meißner (tekst), Günter Dippold (red.), Ekkehard Klement (red.), *Evangelischer Kirchenbau in Oberfranken im 20. Jahrhundert*, Schulzte, Lichtenfels Bay 2003.

Michalski 1998 Krzysztof Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna* [wydanie II], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998.

Michalski 2007 Krzysztof Michalski, *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

Mies van der Rohe 1953 Ludwig Mies van der Rohe, *A chapel. Illinois Institute of Technology*, „Arts and Architecture", January 1953, s. 18–19.

Miller Lane 1968 Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany, 1918–1945*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1968.

Miller Lane Barbara Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Mills 1956 Edward David Mills, *The modern church*, The Architectural Press, London 1956.

Mondini 2003 Daniela Mondini, Lino Sibillano, *„Der Geist der Gotik". Eine Schrift von Karl Scheffler*, „Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", 9/10, 2002/2003, s. 236–239.

Moravánszky 1998 Ákos Moravánszky, *Competing Visions, Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1911*, MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1998.

Muck 1961 Herbert Muck, *Sakralbau heute*, „Der Christ in Welt", 15, „Die christliche Kunst", 5, Pattloch, Aschaffenburg 1961.

Nelson 2004 Robert S. Nelson, *Hagia Sophia, 1850–1950. Holy wisdom modern monument*, The University of Chicago Press, Chicago 2004.

Nerdinger 2003 Winfried Nerdinger, *Architektur ist Bewegung. Le Corbusiers Sakralbauten*, [w:] Stock 2003, s. 52–69.

Neubert 1992 Christhard-Georg Neubert, Gerhard Schlotter, *Die Kirche Am Hohenzollernplatz in Berlin-Wilmersdorf*, „Kunst und Kirche", 1992, 3, s. 211–212.

Nikula 2003 Ritta Nikula, *Bauen für die Staatskirche. Kirchenarchitektur in Finnland 1950–2000*, [w:] Stock 2003, s. 236–245.

Nitschke 2005 Marcus Nitschke (red.), *Raum und Religion. Europäische Positionen im Sakralbau. Deutschland – Österreich – Polen*, ORTE Architekturnetzwerk Niederösterreich, Verlag Anton Pustet, Salzburg, München 2005.

Norberg-Schulz 1999 Christian Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, przeł. Barbara Gadomska, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.

Nußbaum 1972 Otto Nußbaum, *Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahre 1000*, „Theophaneia", 18, 1, 1972 [Bonn 1965], s. 160–162.

Nußbaum 1972a Otto Nußbaum, *Conversi ad Dominum. Die Hinwendung von Priester und Volk nach Osten bei der Meßfeier im 4. und 5. Jahrhundert*, „Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte", 67, Herder,

Rom–Freiburg im Breisgau–Wien 1972, s. 49–64.

Nyga 1990 ks. Jerzy Nyga, *Architektura sakralna a ruch odnowy liturgicznej na przykładzie obiektów diecezji katowickiej*, Katowice 1990.

Obergottsberger 1986 Hugo Obergottsberger (red.), Friedrich Bastl (fot.), *Kirche „Zur Heiligsten Dreifaltigkeit": St. Georgenberg Wien-Mauer, Fritz Wotruba* [wydanie II], Erker, Sankt Galen 1986.

Otto 1917 Rudolf Otto, *Das Heilige, Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen undsein Verhältnis zum Rationalen*, Trewendt und Granier, Breslau 1917.

OWMR *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, Pallottinum, Poznań 2006.

Paavilainen 1979 Simo Paavilainen, *Classicism of the 1920' and the classical tradition in Finland*, „Abacus"[rocznik Museum of Finnish Architecture] 1979, s. 98–133.

Parrent 2004 Claude Parrent, Paul Virilio, Christophe Joly, *L'Eglise Sainte Bernadette du Banlay à Nevers, 1963–1966*, red. Jean-Michelle Place, Paris 2004.

Pastuschka 2002 Bernd Pastuschka, Horst Schwebel, Jürgen Wittstock, *Meinhard von Gerkan, Geometrie der Stille*, Verlag Das Beispiel, Darmstadt 2002.

Pauly 1980 Danièle Pauly, *Ronchamp, lecture d'une architecture*, A.P.U.S. – Ophyrys, Strasbourg–Paris 1980.

Pauly 1997 Danièle Pauly, *Le Corbusier: Die Kapelle von Ronchamp*, przeł. Irene Bisang, Brigitta Taroni, Fondation Le Corbusier, Paris, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel–Boston–Berlin 1997.

Pawlak 2004 ks. Ireneusz Pawlak, *Muzyka radością liturgii*, „Currenda. Pismo Urzędowe Diecezji Tarnowskiej", styczeń-marzec 2004 – http://www.diecezja.tarnow.pl/gazety/curenda/archiwum/2004/04-1/art-24.php (stan na 19 maja 2007 roku).

Pearsons 1997 Christopher Pearsons, *Le Corbusier and the acoustical trope*, „Journal of the Society of Architectural Historians", 56, 2, 1997, s. 168–183.

Pehnt 1979 Wolfgang Pehnt, *Architektur*, [w:] Steingräber 1979, s. 13–114.

Pehnt 1998 Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expresionismus*, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern 1998.

Pehnt 1999 Wolfgang Pehnt, *Gottfried Böhm*, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel–Berlin–Boston 1999.

Pehnt 2003 Wolfgang Pehnt, *Im Zeichen der Liturgiereform. Neuer Kirchenbau im Rheinland*, [w:] Stock 2003, s. 154–165.

Pfammatter 1948 Ferdinand Pfammatter, *Betonkirchen*, Benziger Verlag, Einsiedeln–Zürich–Köln 1948.

Pfeill 1930 Karl Gabriel Pfeill, *Zur religiösen Baukunst von Dominikus Böhm. Ein Deutungsversuch*, „Die Christliche Kunst", 26, 1929/1930, s. 321–328.

Picon 1997 Antoine Picon, *L'art de l'ingénieur*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris 1997.

Pieper 1961 Josef Pieper, *Sakralität und „Entsakralisierung"*, „Hochland", 61, 1961, 6, s. 481–496.

Pieper 1972 Josef Pieper, Wigand Siebel, *Was ist eine Kirche?*, Verlag AG Die Arche, Zürich 1972, s. 8–32.

Pizzi 1998 Emilio Pizzi, *Mario Botta*, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel–Berlin–Boston 1998 [wydanie III, rozszerzone].

Plaschy 2003 Karin Plaschy, Linda Schädler, *Vision einer Geistesrevolution – Adolf Behnes Buch „Die Wiederkehr der Kunst"*, „Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", 9/10, 2002/2003, s. 240–243.

Poensgen 1970 Jochen Poensgen, *Gestalten des Sakralen und Profanen*, „Münster", 23, 1970, s. 281–287.

Ponti 1964 Giovanni Ponti, *A Michelucci chiesa di San Giovanni*, „Domus", 413, 1964, s. 1–2.

Popiel 1984 ks. Jan Popiel SJ, *Sakralny wyraz dawnych i współczesnych form architektury sakralnej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny", 3, 1984, s. 225–229.

Porro 1993 Ricardo Porro, *Retour a la transcendance. Cimetière au sud de Stockholm*, „Techniques & Architecture", 405, grudzień 1992– styczeń 1993, s. 92–96.

Poscharsky 1963 Veronika Poscharsky, *Bibliographie des Kirchenbaues und kirchlichen Kunst der Gegenwart*, t. 1, Institut für Kirchenbau und Kirchliche Kunst der Gegenwart, Kombächer, Marburg am Lahn 1963.

Poscharsky 1964 Veronika Poscharsky, *Bibliographie des Kirchenbaues und kirchlichen Kunst der Gegenwart*, t. 2, Institut für Kirchenbau und Kirchliche Kunst der Gegenwart, Kombächer, Marburg am Lahn 1964.

Poscharsky 1964a Veronika Poscharsky, *Bibliographie des Kirchenbaues und kirchlichen Kunst der Gegenwart*, t. 3, Institut für Kirchenbau und Kirchliche Kunst der Gegenwart, Kombächer, Marburg am Lahn 1964.

Poscharsky 1964b Veronika Poscharsky, *Bibliographie des Kirchenbaues und kirchlichen Kunst der Gegenwart*, t. 4, Institut für Kirchenbau und Kirchliche Kunst der Gegenwart, Kombächer, Marburg am Lahn 1964.

Purchla 2000 Jacek Purchla (red.), *Otto Wagner. Wiedeń – architektura około 1900*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2000.

Purchla 2006 Jacek Purchla (red.), Wolf Tegethoff (red.), *Naród, styl, modernizm*. Materiały międzynarodowej konferencji pod patronatem Comité international d'histoire de l'art (CIHA), zorganizowanej przez Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium oraz Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie (6–12 września 2003 roku), Kraków, Monachium 2006.

Pousse 1993 Jean-François Pousse, *Mario Botta, Pour la ville. Cathédrale d'Évry*, „Techniques & Architecture", 405, grudzień 1992– styczeń 1993, s. 34–37.

Quantrill 1995 Malcolm Quantrill, *Finnish Architecture and Modernist Tradition*, E & FN Spoon, London 1995.

Raith 1997 Frank-Bertold Raith, *Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*, Verlag für Bauwesen, Berlin 1997.

Ratzinger 1975 Joseph Ratzinger, *„Auferbaut aus lebendigen Steinen"*, [w:] Walter Seidel (red.), *Kirche aus lebendigen Steinen*, Matthias Grünewald Verlag, Mainz 1975, s. 30–48.

Ratzinger 1986 Joseph Cardinal Ratzinger, *The Feast of Fait: Approaches to a Theology of Liturgy*, przeł. Graham Harrison, Ignatius Press, San Francisco 1986 [pierwotnie: Joseph Ratzinger, *Das Fest des Glaubens, Versuche zur Theologie des Gottesdienstes*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1981; w języku polskim: Joseph Ratzinger, *Święto wiary. O teologii mszy świętej*, przeł. Jarosław Merecki, Wydawnictwo Salwator, Kraków 2006].

Ratzinger 2000 Joseph Ratzinger, *Der Geist der Liturgie: Eine Einführung*, Herder, Freiburg 2000.

Raymann 2003 Uschi Raymann, *Die Gotik und der Moderne Zweckbau: Hans Poelzig und Peter Behrens*, „Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", 9/10, 2002/2003, s. 268–275.

Raymann 2003a Uschi Raymann, *Gotik im frühen Bauhaus*, „Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", 9/10, 2002/2003, s. 276–281.

Reilly 1967 Charles Herbert Reilly, *Representative British architects of present day*, Books for Libraries Press, Freeport (New York) 1967 [reprint wydania z 1931 roku, Batsford, London].

Richards 1978 James Maude Richards, *800 years of Finish Architecture*, David and Charles, Newton Abbot 1978.

Richardson 2004 Phyllis Richardson, *New sacred architecture*, Laurence King Publishing, London 2004.

Richardson 2004a Phyllis Richardson, *Neue sakrale Architektur. Kirchen und Synagogen, Tempel und Moscheen*, przeł. Joanna Zajac-Heinken, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2004.

Richter 1993 Klemens Richter, *Raumgestalt und Glaubensgehalt. Der liturgische Raum prägt den Glauben*, „Kunst und Kirche", 1993, 2, s. 102–197.

Richter 1998 Klemens Richter, *Kirchenabau und Liturgie. Zur Wiedergewinnung und Weiterführung der liturgischen Bewegung in heutiger Raumgestalt*, „Kunst und Kirche", 1998, 1, s. 4–8.

Richter 2001 Klemens Richter, *Verschiedene Wege nach Rom? Prozessionskirche versus Communio-Raum*, „Kunst und Kirche", 64, 2001, s. 148–150.

Riley 1994 Terence Riley (red., esej), Peter Redd (red.), Anthony Alofsin (esej), William

Cronon (esej), Kenneth Frampton (esej), Gwendolyn Wright (esej), *Frank Lloyd Wright, architect*, The Museum of Modern Art [katalog wystawy *Frak Lloyd Wright, architect* w Museum of Modern Art, luty-maj 1994 roku), New York 1994.

Rispa 1995 — Raúl Rispa (red.), *Barragán. Das Gesamtwerk*, przeł. Andreas Oestreicher, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel–Boston–Berlin 1995 [pierwotnie: *Barragán. Obra completa*, Tanais Ediciones, Sevilla 1995].

Ritter 1960 — Karl Bernhardt Ritter, *Kirchenbau als Symbol*, „Kunst und Kirche, 1, 1960, s. 3–11.

Rombold 1969 — Günter Rombold, *Anmerkungen zum Problem des Sakralen und des Profanen*, [w:] Günter Rombold, *Kirchen für die Zukunft bauen. Beiträge zum Kirchenverständnis*, Herder, Freiburg in Br.–Basel–Wien 1969, s. 69–95.

Rombold 1980 — Günter Rombold, *Das Ende Neoexpressionismus und Brutalismus im Kirchenbau*, „Kunst und Kirche", 1, 1980, s. 2–10.

Römisch 2002 — Monika Römisch, *Katholische Pfarrkirche Herz Jesu München-Neuhausen* [wydanie II], Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg 2002.

Rowe 1973 — Colin Rowe, *Neoclassicism and Modern Architecture*, „Oppositions", 1, 1973, s. 1–26.

Rowe 1976 — Colin Rowe, *Neo„Classicism" and Modern Architecture II*, [w:] Colin Rowe, *Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1982, s. 119–138.

SC — *Sacrosanctum Concilium. Konstytucja o Liturgii Świętej* [1963 rok], Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej, Wrocław 1997 [także: http://www.archidiecezja.lodz.pl/sobor.html (stan na 19 maja 2007 roku)].

Schädler 2003 — Linda Schädler, *„Der Gotische Dom ist das Preludium der Glasarchitektur" – Gotik-Rezeption bei Bruno Taut von 1914 bis 1921*, „Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", 9/10, 2002/2003, s. 263–267.

Schickel 2003 — Gabriele Schickel, *Abschied von der Wegkirche. Süddeutscher Kirchenbau nach dem Zweiten Weltkrieg*, [b.m.w.] 2003, s. 266–275.

Schindler 2000 — Susanne Schindler, *Kathedrale im Zentrum. Our Lady of the Angels*, „Bauwelt", 47, 2000, s. 30–33.

Schloeder 1998 — Steven J. Schloeder, *Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture*, Ignatius Press, San Francisco 1998.

Schmidbeger 1997 — ks. Franz Schmidbeger, *Przekazałem to co otrzymałem*, Wydawnictwo Te Deum, Warszawa 1997.

Schmidt 2004 — Norbert Schmidt, *Fénix sakrálni architektury*, „Era21", 4, 2004, s. 50–58.

Schnell 1972 — Hugo Schnell, *Kirchenbau im Wandel. „Was ist eine Kirche?"*, „Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft", 25, 1, 1972, s. 1–21.

Schnell 1973 — Hugo Schnell, *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Dokumentation. Darstellung. Deutung*, Verlag Schnell & Steiner, München–Zürich 1973.

Schrade 1967 — Hubert Schrade, *Bemerkungen zum Problem von „sakral" und „profan" in christlicher Architektur*, [w:] *Säkularisation und Utopie. Ebracher Studien. Ernst Fortshoff zum 65. Geburtstag*, Kohlhammer, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz 1967, s. 327–341.

Schulze 1996 — Franz Schultze, *Philip Johnson. Leben und Werk*, przeł. Alfred A. Knopf, Springer-Verlag, Wien 1996.

Schwab 2001 — Emmanuel Schwab, *Quand l'architecture décoiffe: Notre-Dame de l'Arche d'Alliance*, „Arts & Métiers Magazine", 252, listopad-grudzień 2001, s. 25–28.

Schwarz 1924 — Rudolf Schwarz, *Über Baukunst*, „Die Schildgenoseen", 4, 1924, s. 273–284.

Schwarz 1927 — Rudolf Schwarz, *Dominikus Böhm und sein Werk*, „Moderne Bauformen", 26, 1927, s. 226–229.

Schwarz 1931 — Rudolf Schwarz, *Die Fronleichnamskirche*, „Die Schildgenossen", 11, 1931, s. 284–287.

Schwarz 1938 — Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Verlag Anton Pustet, Salzburg 1998 [wydanie I: Werkbund Verlag, Würzburg 1938; wydanie II: Schneider, Heidel-

berg 1947].
Schwarz 1958 Rudolf Schwarz, *The Church Incarnate, the Sacred Function of Christian Architecture*, przeł. Cynthia Harris, Henry Regnery Company, Chicago 1958.
Schwarz 1960 Rudolf Schwarz, *Kirchenbau. Welt vor der Schwele*, Kerle, Heidelberg 1960.
Schwarz 1979 Rudolf Schwarz, *Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen 1926–1961*, „Bauwelt Fundamente", 51, Vieweg, Braunschweig–Wiesbaden 1979.
Schwebel 1966 Horst Schwebel, *Gebaute Utopie. Zu Micheluccis Kirchenbau an der Autostrada del Sole*, „Kunst und Kirche", 29, 1963, 3, s. 109–117.
Schwebel 2003 Horst Schwebel, *Eine Scheu vor großen Gesten. Protestantischer Kirchenbau aus theologisch-liturgischer Sicht*, [w:] Stock 2003, s. 212–223.
Scully 2003 Vincent Joseph Scully (autor), Neil Levine (red.), *Modern Architecture and Other Essays*, Princeton University Press, Princeton 2003.
Senn 1983 Otto Heinrich Senn, *Evangelischer Kirchenbau im ökumenischen Kontext. Identität und Variabilität – Tradition und Freiheit*, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basle–Boston–Stuttgart 1983.
Siry 2004 Joseph M. Siry, *Frank Lloyd Wright's Annie M. Pfeiffer Chapel for Florida Southern College: Modernist Theology and Regional Architecture*, „Journal of the Society of Architectural Historians", 63, 4, 2004, s. 498–539 [bibliografia: s. 529–530].
Smith 1979 Norris Kelly Smith, *Frank Lloyd Wright. A study in architectural content*, American Life Fundation & Study Institute, New York 1979.
Siza 2000 Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia (red.), *Alvaro Siza, 1958–2000*, „El Croquis", 68/69 + 95, Madrid 2000.
Siza 2002 Álvaro Siza, Aurora Cuito (red.), Duccio Malagamba (fot.), *Álvaro Siza*, teNeues, Kempen 2002.
Sövik 1980 Edward Andres Sövik, *Zur Situation des Kirchenbaus in den USA*, „Kunst und Kirche", 1, 1980, s. 40–42.
Sövik 1991 Edward Andres Sövik, *Anmerkungen zum Kirchenbau in den USA*, „Kunst und Kirche", 1, 1991, s. 4–7.
Spaeth 1986 David Spaeth, *Mies van der Rohe. Der Architekt der technischen Perfektion*, przeł. Antje Pehnt, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1986.
Speidel 2005 Manfred Speidel, *Vorhallen und Raumstimmungen*, [w:] Voigt 2005, s. 45–75.
Speidel 2005b Manfred Speidel, *Dominkus Böhm in Hindenburg, 1928–1932*, [w:] Voigt 2005, s. 76–87.
Speidel 2006 Manfred Speidel, *Gottfried Böhms Kirchen. Eine typologische Studie*, [w:] Voigt 2006, s. 80–125.
Stalling 1974 Gesine Stalling, *Studien zu Dominikus Böhm, mit besonderer Berücksichtung seiner „Gotik"-Auffasung*, „Europäische Hochsculschriften", 28, Kunstgeschichte, 4, Herbert Lang, Bern i Peter Lang, Frankfurt am Main 1974.
Stamp 2004 Gavin Stamp, *The curse of Palladio: as the Raymond Erith exibition at the Soane Museum makes clear, the interesing question is not „clasical or modern" but „good or bad" architecture?*, „Apollo. The International Magazine of Art and Antiques", listopad 2004 – http://findarticles.com/p/articles/mi _ m0PAL/is _ 513 _ 160/ai _ n8585187 (stan na 14 czerwca 2007 roku).
Starr 1978 Stephen Frederic Starr, *Melnikov. Solo architect in a mass society*, Princeton University Press, Princeton 1978.
Stebbins 1968 Theodore E. Stebbins, *Richardson and Trinity Church: the evolution of a building*, „Journal of the Society of Architectural Historians", 27, 1968, 4, s. 281–298.
Stefański 2000 Krzysztof Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000.
Steingräber 1979 Erich Steingräber (red.), *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, Bruckmann, München 1979.
Stemshorn 2002 Max Stemshorn, *Mies und Schinkel. Das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes* [praca doktorska obroniona na Wydziale Architektury i Urbanistyki uniwersytetu w Stuttgarcie w maju 2001 roku], Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen–Berlin 2002.

Stirling 1956 — James Stirling, *Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism*, „Architectural Reviev", 119, 1956, 3, s. 155–161.

Stock 2003 — Wolfgang Jean Stock (red.), *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, Prestel, München–Berlin–London–New York 2003.

Stock 2003a — Wolfgang Jean Stock, *Von Aalto bis Zumthor. Fünfzig Jahre europäischer Kirchenbau*, [w:] Stock 2003, s. 8–13.

Stock 2003b — Wolfgang Jean Stock, *Das Bedürfnis nach dem „anderen Orten"*, „Deutsches Architektur Museum Jahrbuch", 2003, Prestel, München–Berlin–London–New York 2003, s. 8–17.

Stock 2004 — Wolfgang Jean Stock, *Architekturführer. Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950*, Prestel Verlag, München–Berlin–London–New York 2004.

Stoller 1999 — Ezra Stoller (fot.), Eugenia Bell (wstęp), *The Chapel of Ronchamp*, Princeton Architectural Press, New York 1999.

Stone 1999 — Marla Stone, *A flexible Rome: Fascism and the cult romanità*, w: *Roman presences. Reception of Rome in European Culture 1789–1045*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 205–220.

Stroik 1997 — Duncan Stroik, *The Roots of Modernist Church Architecture* – http://stroikarchitect.com/pubs/roots.php (on-line: 19 maja 2007 roku) [także: „Adoremus Bulletin", 7, 1997].

Šlapeta 1991 — Vladimir Šlapeta, *Der moderne Sakralbau in der Tschechoslovakei*, „Kunst und Kirche", 1991, 2, s. 112–119.

Šlapeta 1996 — Vladimir Šlapeta, *Competing ideas in Czechoslovakian architecture*, [w:] Leśnikowski 1996, s. 37–55.

Šlapeta 1996a — Vladimir Šlapeta, Wojciech Leśnikowski, *Functionalism in Czechoslovakian architecture*, [w:] Leśnikowski 1996, s. 59–109.

Szymski 1990 — Adam Szymski, *Kanon formy architektonicznej w kościele katolickim – współczesna koncepcja przestrzeni sacrum*, t. 1–2, „Prace Naukowe Politechniki Szczecińskiej", nr 410, Szczecin 1990.

Świerzawski 1982 — ks. Wacław Świerzawski, *Przestrzeń sakralna i misterium liturgii*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny", 35, 1982, 4, s. 269–276.

Takeyama 1983 — Kiyoshi Takeyama, *Tadao Ando; heir to a tradition* [„Perspecta", 20, 1983; przedruk w: Dal Co 1995, s. 485–487].

Tafuri 1977 — Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architektur der Gegenwart*, przeł. Giorgio Bordin, Roland Tschrepp, Belser, Electa Editrice, Stuttgart–Mailand 1977.

Terry 2007 — *Quinlan and Francis Terry, Architects* – http://www.qftarchitects.net/1024index.html (on-line: 14 czerwca 2007 roku).

Thomas 2002 — John Thomas, *Albi cathedral and British church architecture. The influence of thirteenth-century church building in southern France and norther Spain upon ecclesiastical design in modern Britain*, The Ecclesiastical Society (London), Ripponden 2002.

Tischauser 2001 — Anthony Tischhauser, *Bewegte Form. Der Architekt Imre Makovecz*, Verlag Urachhaus, Stuttgart 2001.

Tołłoczko 1999 — Zdzisława Tołłoczko, *Architectura perennis. Szkice z historii nieawangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku (ekspresjonizm – art déco – neoklasycyzm)*, Wydawnictwo Naukowe DWN, Kraków 1999.

Tołłoczko 2000 — Zdzisława Tołłoczko, Tomasz Tołłoczko, *In horto laterico. Rozprawy z dziejów architektonicznych szkół amsterdamskiej i hamburskiej*, Wydawnictwo Naukowe DWN, Kraków 2000.

Tołłoczko 2005 — Zdzisława Tołłoczko, *Architektura i społeczeństwo. Przegląd zagadnień budownictwa i urbanistyki w Niemczech od około roku 1850 do około roku 2000. Od późnoromantycznego historyzmu do późnego socmodernizmu*, Wydawnictwo Naukowe DWN, Kraków 2005.

Treib 1971 — Edward Marc Treib, *Lars Sonck: from the roots*, „Journal of the Society of Architectural Historians", 30, 1971, 3, s. 228–237.

Tuomi 1979 — Ritva Tuomi, *On the search for a national style*, „Abacus" [rocznik Museum of Finnish Architecture] 1979, s. 57–96.

Tournikiotis 1999 — Panayotis Tournikiotis, *The historiography of modern architecture*, The MIT

Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1999.

Tselos 1970 Dimitri Tselos, *Richardson's influence on European architecture*, „Journal of the Society of Architectural Historians", 29, 1970, 2, s. 156–162.

Underberg 1967 P. Irenäus K. Underberg OSB, *Der Untergang des Heiligen in der industriellen Geselschaft. Anmerkungen zu einer religionssoziologischen Untersuchung*, [w:] Bogler 1967, s. 113–125.

Venturi 1966 Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, „The Museum of Modern Art Papers on Architecture", 1, The Museum of Modern Art, New York 1966.

Voigt 2005 Wolfgang Voigt (red.), Ingeborg Flagge (red.), *Dominikus Böhm 1880–1955* [katalog wystawy *Raum ist Sehnsucht. Der Kirchenbaumeister Dominikus Böhm 1880–1955* zorganizowanej przez Deutschen Architektur Museum we Frankfurcie nad Menem, kwiecień-czerwiec 2005 roku], Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen–Berlin 2005 [bibliografia: s. 191–194].

Voigt 2005a Wolfgang Voigt, *„Neue Formen mit dem Urgehalte der Tradition". Dominikus Böhm zwischen den Strömungen und Brüchen seiner Zeit*, [w:] Voigt 2005, s. 9–27.

Voigt 2006 Wolfgang Voigt (red.), *Gottfried Böhm* [katalog wystawy *Felsen aus Beton und Glas. Die Architektur von Gottfried Böhm* w Deutsches Architekturmuseum, Franfurt am Main, kwiecień-wrzesień 2006 roku], Jovis Verlag, Berlin 2006.

Volp 1966 Rainer Volp, *Das Kunstwerk als Symbol. Ein theologischer Beitrag zur Interpretation der bildenden Kunst*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh 1966.

Waters 2003 John Kevin Waters, *Blobitecture, Waveform Architecture and Digital Design*, Rockport Publishers, Gloucester (Mass.) 2003.

Watkin 1997 David Watkin, *Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Claredon Press, Oxford 1977.

Wawrzyniak 1996 Waldemar Wawrzyniak, *Sacrum w architekturze. Paradygmaty Kościoła św. Ducha i zboru zielonoświątkowego we Wrocławiu*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1996.

Wąs 2002 Cezary Wąs, *Sacrum w architekturze*, „Architectus", Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, 12, 2002, 2, s. 39–48.

Wąs 2004 Cezary Wąs, *Architektura Jože Plečnika*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2004.

Wąs 2004a Cezary Wąs, *Historia świątyni Opatrzności Bożej*, „Sztuka Sakralna", 6, 2004, s. 12–15.

Wąs 2005 Cezary Wąs, *Początki i rozwój współczesnej architektury sakralnej*, „Architectus", Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, 17–18, 2005, 1–2, s. 71–86.

Wąs 2006 Cezary Wąs, *Bunt kwiatu przeciw korzeniom. Polska architektura sakralna lat 1980–2005 wobec modernizmu*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1, 2006, 1, s. 74–87.

Wąs 2006a Cezary Wąs, *Symbolika czasu w architekturze sakralnej*, [w:] Elżbieta Przybył (red.), *Religia wobec historii, historia wobec religii*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2006, s. 437–447.

Wąs 2007 Cezary Wąs, *Ekstatyczna pustka we współczesnej architekturze kultowej*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 4, 2007, 2, s. 92–106.

Werner 1968 Christoph Martin Werner, *Sakralität, was ist das?*, [w:] Hans Eckehard Bahr (red.), *Kirchen in nachsakralen Zeit*, Furche Verlag, Hamburg 1968, s. 64–80.

Werner 1971 Christoph Martin Werner, *Das Ende des „Kirchen"-Baus. Rückblick auf moderne Kirchenbaudiskussion*, Theologischer Verlag, Zürich 1971.

Werner 1979 Christoph Martin Werner, *Sakralität. Ergebnisse neuzeitlicher Architekturästetik*, Theologischer Verlag, Zürich 1979.

Whalen 2007 Robert Weldon Whalen, *Sacred spring: God and the birth of modernism in fin de siècle Vienna*, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids

(Michigan) 2007.

Widder 1968 — Erich Widder, *Europäische Kirchenkunst der Gegenwart. Architektur, Malerei und Plastik*, Oberösterreichischer Landesverlag, Linz 1968 [bibliografia: s. 131–132].

Widtmann 1969 — Heimo Widtmann (red.), *Kirchenbau der Gegewart: Grenzen, Möglichkeiten und Chancen einer Architekturaufgabe*, Symposium in Schloss Neudorf, Steinmark, in der Zeit vom 21–23 VI 1968, Akadem. Druck- und Verlaganstalt, Graz 1969.

Wiesenhütter 1936 — Alfred Wiesenhütter, *Protestantischer Kirchenbau des deutschen Ostens in Geschichte und Gegenwart*, Verlag E.A. Seeman, Leipzig 1936.

Winskowski 2000 — Piotr Winskowski, *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*, Universitas, Kraków 2000.

Wrede 1980 — Stuart Wrede, *The architecture of Erik Gunnar Asplund*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1980.

Wright 1963 — Frank Lloyd Wrght, *Schriften und Bauten*, przeł. Peter Jonas, Jutta Knust, Theodor Knust, Albert Langen und Georg Müller Verlag, München–Wien 1963 [w języku angielskim: *Writings and buildings*, Horizon Press, New York 1960].

Wright b.r. — Frank Lloyd Wright, *Ein Testament*, Albert Langen und Georg Müller Verlag, München [b.r.].

Zabłocka-Kos 1996 — Agnieszka Zabłocka-Kos, *Sztuka-wiara-uczucie. Alexis Langer – śląski architekt neogotyku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.

Zahner 2004 — Walter Zahner, *Christlicher Sakralbau – Entwicklungen von den 20er-Jahren bis heute*, „Detail. Konzept, Zeitschrift für Architektur", 44, München 2004, 9, s. 932–938.

Zipser 1997 — Tadeusz Zipser, *Kościół św. Ducha we Wrocławiu. Historia kreowania formy*, [w:] *Architektura Wrocławia*, t. 3: *Świątynia*, red. Jerzy Rozpędowski, Instytut Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1997, s. 465–488.

Indeks obiektów

Indeks osób

Spis ilustracji

26. Auguste Perret, kościół św. Józefa, 1953–1957, Hawr; fot. Mathieu Dessus, Paryż.

27. Gottfried Böhm, kościół św. Alberta, 1954–1955, Saarbrücken, za: Biedrzynski, 1958, il. 50.

28. Giovanni Battista Michelucci, kościół św. Jana Chrzciciela, 1960–1963, Florencja, fot. Evan Chakroff, flickr.com.

29. Tadeusz Zipser, Jerzy Wojnarowicz, Waldemar Wawrzyniak, kościół św. Ducha, 1973–1979; Wrocław, fot. Krzysztof Mazur, Wrocław.

30. Tadeusz Szukała, kościół św. Maksymiliana Kolbego, 1983–1997, Wrocław, fot. Magdalena Miś, Wrocław.

31. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, 1950–1955, fot. Liao Yusheng, figure-ground.com, copyright © Liao Yusheng.

32. Antonio Gaudi, kościół św. Rodziny, od 1884, Barcelona, fot. Wolfgang Staudt, flickr.com.

33. Jože Plečnik, kościół św. Ducha, 1910–1913, Wiedeń, fot. z archiwum Muzeum Architektury w Lublanie.

34. Jože Plečnik, krypta kościoła św. Ducha w Wiedniu, 1910–1913, fot. z archiwum Muzeum Architektury w Lublanie.

35. Jože Plečnik, kościół św. Franciszka, 1925–1928, Lublana, za: Damjan Prelovsek, *Jože Plečnik, 1872–1957, Architectura perennis*, Yale Uniwersity Press, New Haven & London 1997.

36. Jože Plečnik, kościół Najświętszego Serca Jezusowego, 1928–1932, Praga, fot. Mary-Austin Klein & Scott Fajack, flickr.com.

37. Jože Plečnik, kościół św. Michała w Barje, 1937–1939, fot. Andrej Štojs, Lublana.

38. Schematy kabalistyczne a kompozycja fasady kościoła św. Michała w Barje, za: morphvs, *Conjuratio! A brief conversation with Archangel Michael* (aiwaz.net).

39. Rudolf Steiner, Goetheanum II, 1924–1928, Dornach, fot. Fabio Panico, flickr.com.

40. Hans Poelzig, projekt kaplicy pątniczej, za: Pehnt 1998, s. 85, il. 125.

41. Gottfried Böhm, kościół w Neviges, 1963–1968, za: *The Pritzker Architecture Prize 1986: Gottfried Böhm*, The Hyatt Fundation 1986.

42. Marek Budzyński, projekt Świątyni Opatrzności Bożej, 2000, fot. ze zbiorów architekta.

43. Timo i Tuomo Suomalainenowie, kościół Temppeliaukio, 1968–1969, Helsinki, fot. Brian67, wikimedia.org.

44. Max Berg, Hans Poelzig, Hala Stulecia i tereny wystawowe, projekt, 1912, Wrocław, za: Pehnt 1998, s. 78, il. 113

45. Otto Bartning, projekt Sternikirche, 1921/1922, za: http://www.sternkirche.de.

46. Lyonel Feininger, okładka *Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar*, Weimar 1919, za: Pehnt 1998, s. 159, il. 254.

47. Dominikus Böhm, Martin Weber, projekt kościoła Circumstantes, 1923, za: Michael Pfeifer (red.), *Sehnsucht des Raumes. St. Peter und Paul in Dettingen und die Afänge des modernen Kirchenbaus in Deutschland*, Verlag Schnell und Steiner, Regensburg 1998, s. 156.

48. Dominikus Böhm, kościół św. Engelberta, 1930, Kolonia, fot. Maciej Głowacki, Wrocław.

49. Dominikus Böhm, kościół św. Engelberta, 1932, Kolonia, za: Biedrzynski 1958, il. 12.

50. Józef Pius Dziekoński, kościół św. Floriana, 1888–1901, Warszawa, fot. Ewa Liszcz, Warszawa.

51. Jan Sas Zubrzycki, kościół św. Józefa, 1905–1909, Kraków, fot. archiwalna, za: *Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik – z pracowni architekta i rzeźbiarza*, katalog wystawy, Muzeum Architektury, Wrocław 2004, il. 22.

52. Teodor Talowski, kościół św. Elżbiety, 1904–1911, Lwów, fot. Sarita Ladios, Donieck, flickr.com.

53. Teodor Talowski, kościół w Tarnopolu, fot. archiwalna ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

54. Lars Eliel Sonck, katedra w Tampere, 1907, fot. Mikko Paananen, wikimedia.org.

55. Lars Eliel Sonck, katedra w Tampere, 1907, fot. Mika Hiironniemi, flickr.com.

56. Lars Israel Wahlmann, Engelbrektskyrkan, 1909–1914, Sztokholm, fot. Peter Isotalo, Jakobsberg, wikimedia.org.

57. Lars Israel Wahlmann, Engelbrektskyrkan, 1914, Sztokholm, fot. Jaime Silva, Lizbona, flickr.com.

58. Ivar Tengbom, kościół w Hogalid, 1911–1923, fot. Xauxa, 2003, wikipedia.org.

59. Peder Vilhelm Jensen-Klint, kościół Grundtviga, 1921–1940, Kopenhaga, fot. Seier, flickr.com.

60. Zdzisław Mączeński, kościół w Limanowej, 1911–1918, wikimedia.org.

61. Otto Wagner, projekt kościoła w Währing, 1898, za: Purchla 2000, s. 174, il. 4.4.

62. Vjekoslav Bastl, projekt kościoła św. Błażeja, 1901, Zagrzeb, za: Moravánszky 1998, s. 169, il. 5.12.

63. Viktor Kovačić, kościół św. Błażeja, 1910–1913, Zagrzeb, za: Darja Radović Mahečić, *Victor Kovačić – promotor hrvatske moderne arhitekture*, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti", Zagreb 1997, 21, s. 152.

64. Aladár Árkay, projekt kalwińskiego kościoła w Budapeszcie, 1912, za: Gerle 1998, s. 242, il. 10.21

65. Aladár Árkay, kościół kalwiński, 1901–1907, Budapeszt, za: Moravánszky 1998, il. 8 (wkładka).

66. István Medgyaszay, kościół w Rárosmulyad (obecnie Mula, region Bańskiej Bystrzycy, Słowacja), 1905–1911, za: Moravánszky 1998, s. 191, il. 5.32.

67. Ödön Lechner, projekt kościoła św. Władysława w Budapeszcie, 1891–1892, za: Gerle 1998, s. 227, il. 10.4.

68. Ödön Lechner, szkic kościoła św. Elżbiety w Bratysławie, 1911, za: Moravánszky 1998, s. 233, il. 6.12.

69. Ödön Lechner, kościół św. Elżbiety, 1907–1913, Bratysława, fot. Thuruthiyil J. Suresh, Kerala.

70. William Lethaby, kościół Wszystkich Świętych, 1902, Brockhampton, fot. Ian MacKenzie, Sunnybrae, Wielka Brytania.

71. Edward Prior, kościół św. Trójcy, 1884–1889, Bothenhampton, fot. Mark Collins, roughwood.net.

72. Henry Hobson Richardson, Ames Gate Lodge, 1881, North Easton, Massachusetts, fot. Donald Corner i Jenny Young, greatbuildings.com.

73. John Ninian Comper, kościół św. Filipa, 1937, Cosham.

74. John Ninian Comper, kościół św. Marii, 1904–1931, Wellingborough, stmarywellingborough.org.uk.

75. John Ninian Comper, kościół św. Cypriana, 1903, Londyn, fot. Simon White, flickr.com.

76. John Ninian Comper, ołtarz kościoła św. Marii, 1904–1931, Wellingborough, members.aol.com /stmarywboro/.

77. Le Corbusier, ołtarz w kaplicy w Ronchamp, 1950–1954, za: Yukio Fugata (red.), *Le Corbusier, Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp*, A.D.A. Edita, Tokio 1971.

78. Marek Budzyński, projekt Świątyni Opatrzności Bożej, 2000, fot. ze zbiorów architekta.

79. Wojciech i Lech Szymborscy z zespołem, projekt Świątyni Opatrzności Bożej, 2001, fot. z archiwum architektów.

80. Philip Johnson, Kaplica Dziękczynienia, 1977, Dallas, fot. Mik & Marinell Tournage, Dallas.

81. Philip Johnson, kaplica św. Bazylego, 1997, St. Thomas University, Houston, fot. Bart Vis, San Francisco, flickr.com.

82. Pierre Fakhoury, bazylika Matki Bożej Królowej Pokoju, 1985–1990, Jamusukro, Wybrzeże Kości Słoniowej, fot. John Spier, flickr.com.

83. Barbara Bielecka, sanktuarium maryjne w Licheniu, 1994–2004, © Wydawnictwo ZET, Wrocław.

84. Richard England, kościół św. Józefa, 1962–1974, Manikata, Malta, fot. Louise Drumm, Edynburg.

85. Magnus Poulsson, kościół w Gravberget, 1955, fot. lehookom, flickr.com.

86. Justus Dahinden, kościół w Hüttwilen, 1963, fot. Peter Beger, wikimedia.org.

87. Fay Jones, kaplica Thorncrown, 1981, Eureka Springs, Arkansas, fot. Clinton Steeds, flickr.com.

88. Fay Jones, kaplica Mildred Cooper, 1988, Bella Vista, Arkansas, fot. Chris "Mojo" Denbow, flickr.com.

89. Fay Jones, Sky Rose Chapel, 1997, Rose Hills Memorial Park, Kalifornia, fot. Michael An, Pasadena.

90. Imre Makovecz, kaplica pogrzebowa w Farkasrét, 1975–1977, za: Heathcote 1997, s. 30, Tischauser 2001, s. 81.

91. Imre Makovecz, Kościół w Siófok, 1985–1990, fot. Nicolae Sofalca, Timosoara.

92. Imre Makovecz, kościół w Siófok, 1985–1990, za: Heathcote 1997, il. po s. 81

93. Imre Makovecz, kościół w Pécs, 1987–1991, fot. Bowen Dwelle, San Francisco.

94. Imre Makovecz, kościół w Pécs, 1987–1991, za: Heathcote 2001, s. 168.

95. Imre Makovecz, kościół w Százhalombatta, 1995–1998, za: Tischauser 2001, s. 164.

96. Imre Makovecz, kościół w Százhalombatta, 1995–1998, za: Tischauser 2001, s. 169.

97. Mario Botta, kościół w Mogno, 1986–1989, fot. Laura Shell, flickr.com.

98. Mario Botta, kościół w Mogno, 1986–1989, fot. Enrico Cano, ze zbiorów architekta.

99. Mario Botta, kościół w Pordenone, 1987–1992, fot. Wioleta Bakinowska.

100. Mario Botta, kościół w Sartirana di Merate, 1987–1995, fot. Wioleta Bakinowska.

101. Mario Botta, kaplica na Monte Tamaro, 1990–1996, fot. Wioleta Bakinowska.

102. Mario Botta, kaplica na Monte Tamaro, 1990–1996, fot. Wioleta Bakinowska.

103. Mario Botta, Katedra w Évry, 1992–1995, fot. Matt, flickr.com.

104. Mario Botta, katedra w Évry, 1992–1995, fot. Olivier Perrin, Paryż.

105. Rafael Moneo, katedra w Los Angeles, 1996–2002, fot. ze zbiorów architekta.

106. Rafael Moneo, katedra w Los Angeles, 1996–2002, fot. ze zbiorów architekta.

107. Ricardo Legoretta, katedra w Managui, 1993, fot. Jef Zaborski, Nowy Jork.

108. Ricardo Legoretta, katedra w Managui, 1993, fot. Jef Zaborski, Nowy Jork.

109. George Steuart, kościół św. Idziego, 1790–1792, Shrewsbury, fot. Rob Newman, Cambridge.

110. Thomas Rickman, kościół św. Jerzego, 1813–1814, Everton, Liverpool, fot. up2darise, flickr.com.

111. Thomas Rickman, kościół św. Jerzego, 1813–1814, Everton, Liverpool, fot. Ken Head, Aintree, Wielka Brytania.

112. Louis-Auguste Boileau, kościół św. Eugeniusza, Paryż, 1854–1855, fot. Peter Olson, Paryż.

113. Louis-Auguste Boileau, kościół św. Eugeniusza, Paryż, 1854–1855, fot. Peter Olson, Paryż.

114. Louis-Auguste Boileau, kościół św. Eugeniusza, Paryż, 1854–1855, fot. Peter Olson, Paryż.

115. Jules Astruc, kościół Notre-Dame-du-Travail, 1899–1901, Paryż, fot. Gabriel Doutreligne, Paryż.

116. Jules Astruc, Kościół Notre-Dame-du-Travail, 1899–1901, Paryż, parisxiv.com.

117. Jules Astruc, Kościół Notre-Dame-du-Travail, 1899-1901, Paryż, fot: Didier Berthelot.

118. Joseph-Eugéne-Anatole de Baudot, kościół św. Jana, 1894–1904, Paryż, fot. Andrew Bowden, flickr.com.

119. Joseph-Eugéne-Anatole de Baudot, kościół św. Jana, 1894–1904, Paryż, fot. Jean Aubry.

120. Joseph-Eugéne-Anatole de Baudot, kościół św. Jana, 1894–1904, Paryż, fot. Anne Rottink.

121. Theodor Fischer, kościół w Ulm, 1908–1910, fot. Martin Grünvogel, en.structurae.de.

122. Theodor Fischer, kościół w Ulm, 1908–1910, pauluskirche-ulm.de.

123. Otto Wagner, kościół św. Leopolda, 1904–1907, Wiedeń, fot. Welleschik, wikimedia.org.

124. Otto Wagner, kościół św. Leopolda, 1904–1907, Wiedeń, fot. Andrea Schaufler, wikimedia.org.

125. Otto Wagner, kościół św. Leopolda, 1904–1907, Wiedeń, fot. Welleschik, wikimedia.org.

126. Frank Lloyd Wright, kościół unitariański, 1906–1908, Oak Park, Illinois, fot. Ivo Shandor, wikimedia.org.

127. Frank Lloyd Wright, kościół unitariański, 1906–1908, Oak Park, Illinois, fot. Andy Chase, flickr.com.

128. Frank Lloyd Wright, kaplica Ann Pfeifer, 1941, Lakeland, Floryda, fot. Josh Hallett, flickr.com.

129. Frank Lloyd Wright, kaplica Ann Pfeifer, 1941, Lakeland, Floryda, fot. David Burn, flickr.com.

130. Frank Lloyd Wright, kościół unitariański, 1947–1951, Shorewood Hills, fot. Joe Layde.

131. Frank Lloyd Wright, kościół unitariański, 1947–1951, Shorewood Hills, fot. Todd Klassy.

132. Frank Lloyd Wright, synagoga, 1954–1959, Elkins Park, fot. Robert Trempe.

133. Auguste Perret, kościół Notre Dame, 1922–1923, Le Raincy, fot. Kazumasa Onishi.

134. Auguste Perret, kościół Notre Dame, 1922–1923, Le Raincy, fot. Kazumasa Onishi.

135. Auguste Perret, kościół Notre Dame, 1922–1923, Le Raincy, fot. Kazumasa Onishi.

136. Karl Moser, kościół św. Antoniego, 1925–1927, Bazylea, fot. Addison Godel.

137. Karl Moser, kościół św. Antoniego, 1925–1927, Bazylea, za: Biedrzynski 1958, il. 112.

138. Karl Moser, kościół św. Antoniego, 1925–1927, Bazylea, za: Biedrzynski 1958, il. 113.

139. Fritz Metzger, kościół św. Karola, 1935, Lucerna, za: Biedrzynski 1958, il. 122.

140. Fritz Metzger, kościół św. Karola, 1935, Lucerna, kathluzern.ch.

141. Fritz Metzger, kościół św. Karola, 1935, Lucerna, za: Biedrzynski 1958, il. 123.

142. Volker Giencke, kościół w Aigen, 1990–1992, Ennstal, Austria, fot. Paul Ott, za: Loriers 1993, s. 76.

143. Josef Gočár, kościół św. Wacława, 1926–1927, Praga, fot. Mike Smith.

144. Josef Gočár, kościół św. Wacława, 1926–1927, Praga, fot. Mike Smith.

145. Aladár Árkay, kościół Świętego Serca Jezusowego, 1932–1933, Budapeszt, http://www.archi.fr/UIA.

146. Aladár Árkay, kościół Świętego Serca Jezusowego, 1932–1933, Budapeszt, za: Ferkai 1998, s. 263, il. 11.20.

147. Jože Plečnik, kościół św. Ducha, 1910, Wiedeń, plecnik.net.

148. Gunnar Asplund, kaplica krematorium w Sztokholmie, 1940, fot. Håkan Svensson (Xauxa), wikimedia.org.

149. Gunnar Asplund, kaplica krematorium w Sztokholmie, 1940, fot. Håkan Svensson (Xauxa), wikimedia.org.

150. Gunnar Asplund, kaplica cmentarna w Sztokholmie, 1918–1920, fot. Håkan Svensson (Xauxa), wikimedia.org.

151. Erik Bryggman, kaplica cmentarna, 1938–1941, Turku, fot. Outi Sillanpää, Turku.

152. Erik Bryggman, kaplica cmentarna, 1938–1941, Turku, fot. Outi Sillanpää, Turku.

153. Erik Bryggman, kaplica cmentarna, 1938–1941, Turku, fot. big Lorry, flickr.com.

154. Rudolf Schwarz, kościół Bożego Ciała, 1930, Akwizgran, fot. Maciej Głowacki, Wrocław.

155. Rudolf Schwarz, kościół Bożego Ciała, 1930, Akwizgran, fot. Maciej Głowacki, Wrocław.

156. Rudolf Schwarz, kościół Bożego Ciała, 1930, Akwizgran, fot. Maciej Głowacki, Wrocław.

157. Dominikus Böhm, kościół Chrystusa Króla, 1927–1928, Leverkusen, za: Josef Habbel (red.), *Dominkus Böhm. Ein deutscher Baumeister*, Regensburg 1943.

158. Dominikus Böhm, kościół Chrystusa Króla, 1927–1928, Leverkusen, za: August Hoff, *Dominikus Böhm*, Hübsch, Berlin, Leipzig, Wien 1930.

159. Dominikus Böhm, kościół Chrystusa Króla, 1927–1928, Leverkusen, za: „Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst", Stuttgart 1933.

160. Dominikus Böhm, projekt pomnika Pracy Narodowej, 1933, za: Josef Habbel (red.), *Dominkus Böhm. Ein deutscher Baumeister*, Regensburg 1943.

161. Dominikus Böhm, projekt pomnika Pracy Narodowej, 1933, za: Josef Habbel (red.), *Dominkus Böhm. Ein deutscher Baumeister*, Regensburg 1943.

162. Dominikus Böhm, kościół św. Józefa, 1930–1932, Hindenburg (obecnie Zabrze), za: *Sankt Joseph in Hindenburg*, „Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst", Stuttgart 1935.

163. Arnaldo Foschini, kościół św. Piotra i Pawła, 1938–1939, Rzym, wikimedia.org.

164.Arnaldo Foschini, kościół św. Piotra i Pawła, 1938–1939, Rzym, fot. Pronnox, flickr.com.

165. Arnaldo Foschini, kościół św. Piotra i Pawła, 1938–1939, Rzym, fot. Alessandro Berta.

166.John Quinlan Terry, katedra w Brentwood, 1989–1991, Essex, fot. Tomas (sunny UK), flickr.com.

167. John Quinlan Terry, katedra w Brentwood, 1989–1991, Essex, fot. Michael Grainger, flickr.com.

168. John Quinlan Terry, katedra w Brentwood, 1989–1991, Essex, fot. Quinlan & Terry Architects, qftarchitects.com.

169. Ludwig Mies van der Rohe, projekt kaplicy Najświętszego Zbawiciela, 1949.

170. Ludwig Mies van der Rohe, kaplica Najświętszego Zbawiciela, 1949–1952, Chicago, fot. Hedrich Blessing, za: János Bonta, *Ludwig Mies van der Rohe*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1983, il. 29.

171. Ludwig Mies van der Rohe, kaplica Najświętszego Zbawiciela, 1949–1952, Chicago, fot. Herman Mao, Nowy Jork.

172. Heikki i Kaija Sirénowie, kaplica Uniwersytetu Technicznego, 1957, Otaniemi, fot. Jussi Tiainen, za: Stock 2003, s. 228.

173. Heikki i Kaija Sirénowie, kaplica Uniwersytetu Technicznego, 1957, Otaniemi, za: Heathcote 2001, s. 78.

174. Heikki i Kaija Sirénowie, kaplica Uniwersytetu Technicznego, 1957, Otaniemi, za: Heathcote 2001, s. 75.

175. Angelo Mangiarotti, Bruno Morasutti, kościół Mater Misericordia, 1957–1958, Mediolan, za: Kidder-Smith 1964, s. 205.

176. Angelo Mangiarotti, Bruno Morasutti, kościół Mater Misericordia, 1957–1958, Mediolan, za: Kidder-Smith 1964, s. 205.

177. Angelo Mangiarotti, Bruno Morasutti, kościół Mater Misericordia, 1957–1958, Mediolan, za: Kidder-Smith 1964, s. 205.

178. Franz Füegg, kościół św. Piusa, 1964–1966, Meggen, za: Stock 2003, s. 110.

179. Franz Füegg, kościół św. Piusa, 1964–1966, Meggen, fot. Lucas Röth, za: Stock 2003, s. 108.

180. Franz Füegg, kościół św. Piusa, 1964–1966, Meggen, fot. Lucas Röth, za: Stock 2003, s. 111.

181. Tadao Ando, Kościół na Wodzie, 1988, Hokkaido, fot. ze zbiorów architekta.

182. Tadao Ando, Kościół na Wodzie, 1988, Hokkaido, fot. ze zbiorów architekta.

183. Tadao Ando, Kościół na Wodzie, 1988, Hokkaido, fot. ze zbiorów architekta.

184. Tadao Ando, kaplica na górze Rokko, 1986, Kobe, fot. ze zbiorów architekta.

185. Tadao Ando, kaplica na górze Rokko, 1986, Kobe, fot. ze zbiorów architekta.

186. Tadao Ando, kaplica na górze Rokko, 1986, Kobe, fot. ze zbiorów architekta.

187. Tadao Ando, Kościół Światła, 1989, Ibaraki, za: Heathcote 2001, s. 135.

188. Tadao Ando, Kościół Światła, 1989, Ibaraki, fot. ze zbiorów architekta.

189. Tadao Ando, Kościół Światła, 1989, Ibaraki, fot. ze zbiorów architekta.

190. Peter Zumthor, kaplica św. Benedykta, 1988, Sumvitg, Szwajcaria, fot. Addison Godel, Columbus, Ohio.

191. Peter Zumthor, kaplica św. Benedykta, 1988, Sumvitg, Szwajcaria, fot. Terence Tourangeau, Ottawa.

192. Peter Zumthor, kaplica św. Benedykta, 1988, Sumvitg, Szwajcaria, fot. Pablo Twose Valls, flickr.com.

193. Álvaro Siza, kościół św. Marii, 1996, Marco de Canavezes, Portugalia, fot. Victor Oliveira, flickr.com.

194. Álvaro Siza, kościół św. Marii, 1996, Marco de Canavezes, Portugalia, fot. Duccio Malagamba, za: Stock 2003, s. 203.

195. Álvaro Siza, kościół św. Marii, Marco de Canavezes, 1996, Portugalia, fot. Mark Fonseca Rendeiro, Amsterdam, flickr.com.

196. Steven Holl, kaplica św. Ignacego, 1994–1997, Seattle, fot. Liao Yusheng, figure-ground.com.

197. Steven Holl, kaplica św. Ignacego, 1994–1997, Seattle, fot. Liao Yusheng, figure-ground.com.

198. Steven Holl, kaplica św. Ignacego, 1994–1997, Seattle, fot. Liao Yusheng, figure-ground.com.

199. Fumihiko Maki, kościół pod wezwaniem Chrystusa, 1995, Tokio, fot. Shih-Min Hsu, Cambridge (Massachusetts), flickr.com.

200. Fumihiko Maki, kościół pod wezwaniem Chrystusa, 1995, Tokio, fot. Shih-Min Hsu, Cambridge (Massachusetts), flickr.com.

201. Fumihiko Maki, kościół pod wezwaniem Chrystusa, 1995, Tokio, fot. Shih-Min Hsu, Cambridge (Massachusetts), flickr.com.

202. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, elewacja południowa, 1950–1954, fot. Liao Yusheng, figure-ground.com.

203. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, elewacja wschodnia, 1950–1954, fot. Liao Yusheng, figure-ground.com.

204. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, elewacja północna, 1950–1954, za: Kidder-Smith 1964, s. 93.

205. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, elewacja zachodnia, 1950–1954, fot. Liao Yusheng, figure-ground.com.

206. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, dach, 1950–1954, fot. Liao Yusheng, figure-ground.com.

207. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, wnętrze, 1950–1954, fot. Bernhard Moosbrugger, za: Christ-Janer 1962, s. 114.

208. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, ściana południowa, 1950–1954, fot. Bernhard Moosbrugger, za: Christ-Janer 1962, s. 107.

209. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, układ ławek, 1950–1954, fot. Liao Yusheng, figure--ground.com.

210. Le Corbusier, kaplica w Ronchamp, wizerunek Madonny, 1950–1954, za: Yukio Futagawa (red.), *Le Corbusier, Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, France, 1950–1954*, A.D.A. Edita, Tokio 1971, s. 32.

211. Le Corbusier, klasztor w La Tourette, 1957–1960, fot. elyullo, flickr.com oraz wikimedia.org.

212. Le Corbusier, wnętrze kaplicy w klasztorze w La Tourette, 1957–1960, fot. Ryan Tolene, Denver, Colorado, flickr.com.

213. Luigi Figini, Gino Pollini, kościół Madonny Ubogich, 1952, Mediolan, za: Kidder-Smith 1964, s. 191.

214. Luigi Figini, Gino Pollini, kościół Madonny Ubogich, 1952, Mediolan, za: Kidder-Smith 1964, s. 195.

215. Luigi Figini, Gino Pollini, kościół Madonny Ubogich, 1952, Mediolan, za: Kidder-Smith 1964, s. 193.

216. Guillaume Gillet, kościół Notre Dame, 1955–1958, Royan, fot. Florian (“FrenchCobber”), Royan, flickr.com.

217. Guillaume Gillet, kościół Notre Dame, 1955–1958, Royan, za: Kidder-Smith 1964, s. 77.

218. Guillaume Gillet, kościół Notre Dame, 1955–1958, Royan, fot. Jean-François Marchet.

219. Pierre Vago, Eugéne Freyssinet, Bazylika Piusa X, 1956–1958, Lourdes, fot. Lawrence Lew OP.

220. Pierre Vago, Eugéne Freyssinet, Bazylika Piusa X, 1955–1958, Lourdes, fot. Matthew S, Londyn, flickr.com.

221. Gioanni Michelucci, kościół św. Jana Chrzciciela, 1960–1963, Florencja, wikimedia.org.

222. Giovanni Michelucci, kościół św. Jana Chrzciciela, 1960–1963, Florencja, fot. Evan Chakroff, Bazylea, flickr.com.

223. Giovanni Michelucci, kościół św. Jana Chrzciciela, 1960–1963, Florencja, fot. Evan Chakroff, flickr.com.

224. Claude Parent, Paul Virilio, kościół św. Bernadetty, 1963–1966, Nevers, fot. Jacques Mossot, en.structurae.de.

225. Claude Parent, Paul Virilio, kościół św. Bernadetty, 1963–1966, Nevers, fot. Joanne Roberts, flickr.com.

226. Johannes Kister, Reinhard Scheithauer, Susanne Gross, centrum ekumeniczne, 2004, Fryburg, fot. Thomas Vorberg.

227. Fritz Wotruba, kościół Trójcy Świętej, 1974–1976, Wiedeń, wikimedia.org.

228. Fritz Wotruba, kościół Trójcy Świętej, 1974–1976, Wiedeń, fot. M. Begrich, flickr.com.

229. Gottfried Böhm, kościół pielgrzymkowy, 1964, Neviges, za: Stock, 2003, s. 143.

230. Gottfried Böhm, kościół pielgrzymkowy Marii Królowej Pokoju, 1963–1968, Neviges, fot. Andreas Lischka, Essen, flickr.com.

231. Gottfried Böhm, kościół pielgrzymkowy Marii Królowej Pokoju, 1963–1968, Neviges, za: *The Pritzker Architekture Prze 1986: Gottfried Böhm*, The Hyatt Fundation 1986.

232. Philip Johnson, Crystal Cathedral, 1977–1980, Garden Grove, Kalifornia, fot. Brent C, flickr.com.

233. Philip Johnson, Crystal Cathedral, 1977–1980, Garden Grove, Kalifornia fot. Buchanan-Hermit, wikimedia.org.

234. Philip Johnson, Crystal Cathedral, 1977–1980, Garden Grove, Kalifornia, fot. Sylvain Leprovost, flickr.com.

235. Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, kościół Serca Jezusa, 1996–2000, Monachium, fot. ze zbiorów architektów.

236. Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, kościół Serca Jezusa, 1996–2000, Monachium, fot. ze zbiorów architektów.

237. Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, kościół Serca Jezusa, 1996–2000, Monachium, fot. ze zbiorów architektów.

238. Meinhard von Gerkan, Pawilon Chrystusa, Expo 2000, Hanower, fot. ze zbiorów architekta.

239. Meinhard von Gerkan, Pawilon Chrystusa, Expo 2000, Hanower, fot. ze zbiorów architekta..

240. Meinhard von Gerkan, Pawilon Chrystusa, Expo 2000, Hanower, fot. ze zbiorów architekta..

241. Architecture Studio, kościół Notre Dame de l'Arche d'Alliance, 1998, Paryż, fot. Gaston, ze zbiorów architektów.

242. Architecture Studio, kościół Notre Dame de l'Arche d'Alliance, 1998, Paryż, fot. Gaston, ze zbiorów architektów.

243. Architecture Studio, kościół Notre Dame de l'Arche d'Alliance, 1998, Paryż, fot. Gaston, ze zbiorów architektów.

244. Franc Hammouténe, kościół Notre Dame de la Pentecòte, 2001, Paryż, fot. Ewa Węcławowicz-Gyurkovich, Kraków.

245. Franc Hammouténe, kościół Notre Dame de la Pentecòte, 2001, Paryż, fot. Olivier Wogensky, Paryż, z archiwum firmy ADAGP Franc Hammoutène Architect.

246. Franc Hammouténe, kościół Notre Dame de la Pentecòte, 2001, Paryż, fot. Melissa O'Brien, Newcastle, Australia.

247. Philip Johnson, Cathedral of Hope, projekt z 1995 roku, Dallas, Teksas, za: Heathcote 2001, s. 116.

248. Greg Lynn, Doug Garofalo, Michael McInturf, kościół koreańskich prezbiterian w Queens, 1995–1999, Nowy Jork, fot. Maurizio Mucciola, flickr.com.

249. Greg Lynn, Doug Garofalo, Michael McInturf, kościół koreańskich prezbiterian w Queens, 1995–1999, fot. Maurizio Mucciola, flickr.com.

250. Greg Lynn, Doug Garofalo, Michael McInturf, kościół koreańskich prezbiterian w Queens, 1995–1999, fot. Maurizio Mucciola, flickr.com.